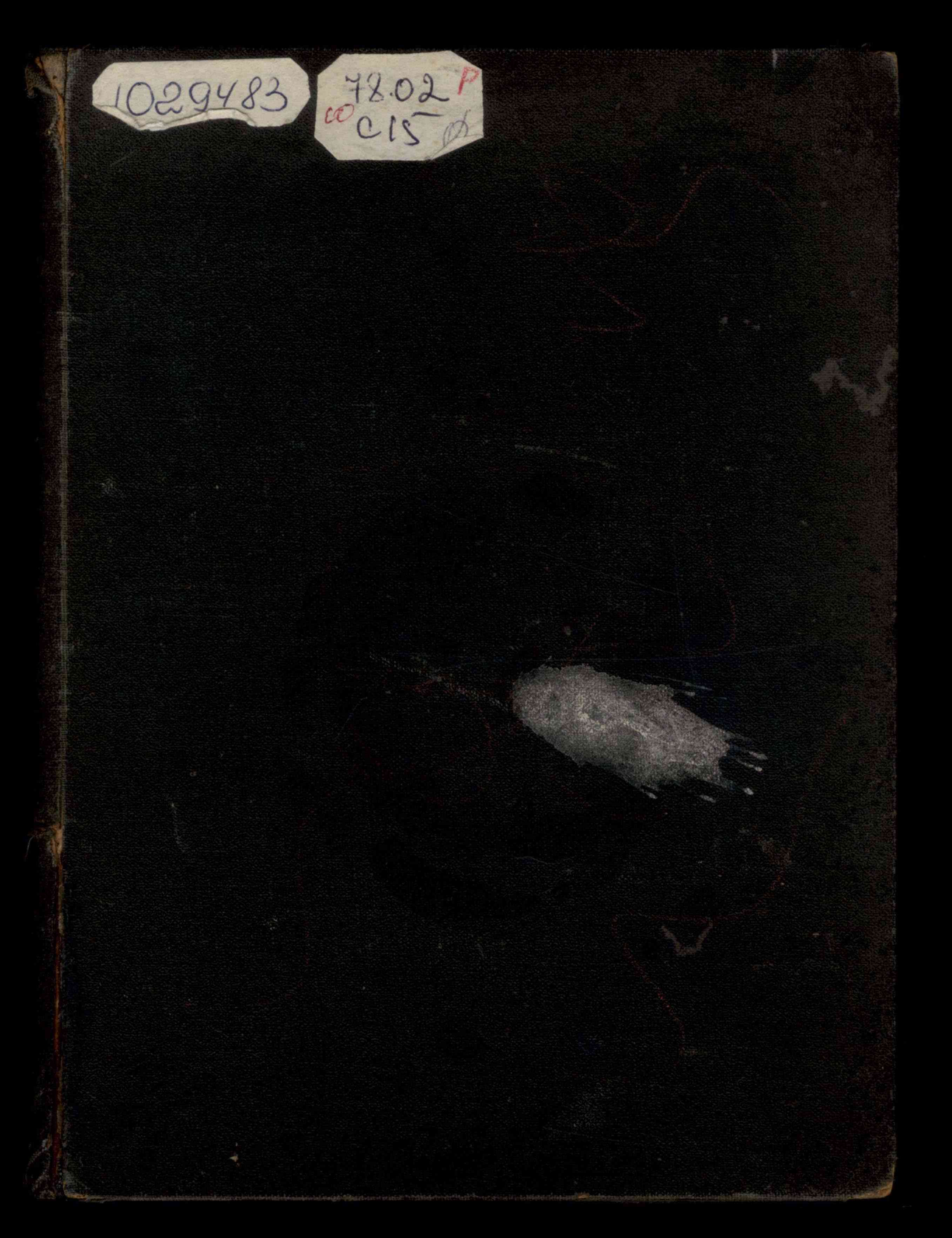


1029483
78.02
C15

КРАТКОЕ РУКОВОДСТВО

КЪ

ТЕОРІИ МУЗЫКИ

Элементарная теорія, гармонія, контрапунктъ, формы инструментальной и вокальной музыки.

Составилъ **Л. Саккетти**,

Профессоръ С.-Петербургской Консерваторіи Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества.

Изданіе второе.

Рекомендовано Художественнымъ Совѣтомъ С.-Петербургской Консерваторіи, какъ учебное пособіе для Консерваторій и музыкальныхъ училищъ Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества.

Рекомендовано Учебнымъ Комитетомъ, состоящимъ при Собственной Его Императорскаго Величества Канцеляріи по учрежденіямъ Императрицы Маріи, для фундаментальныхъ библіотекъ учебныхъ заведеній Вѣдомства и какъ учебное пособіе при изученіи теоріи музыки въ институтахъ Вѣдомства.

Рекомендовано Учебно-воспитательнымъ Комитетомъ Педагогическаго Музея Военно-учебныхъ заведеній для фундаментальныхъ библіотекъ Кадетскихъ Корпусовъ.

Рекомендовано Ученымъ Комитетомъ Министерства Народнаго Просвѣщенія для фундаментальныхъ и ученическихъ библіотекъ, гимназій и реальныхъ училищъ и для библіотекъ учительскихъ институтовъ и семинарій.

Одобрено Ученымъ Комитетомъ Министерства Народнаго Просвѣщенія въ качествѣ учебнаго руководства для учениковъ гимназій, реальныхъ училищъ, учительскихъ институтовъ и семинарій.

Одобрено Учебнымъ Комитетомъ при Святѣйшемъ Синодѣ для духовныхъ семинарій, мужскихъ духовныхъ и женскихъ епархіальныхъ училищъ, въ качествѣ учебнаго пособія по церковному пѣнію.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія М. М Стасюлевича, Вас. Остр., 5 лин., 28.

1900.

Дозволено цензурою. Спб. 22 сентября 1899 г.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Въ настоящее время теорія музыки изучается не только лицами, посвящающими себя композиторской дѣятельности, но музыкантами спеціалистами и любителями, изучающими пѣніе или игру на какомъ-нибудь инструментѣ. Оттого теорія музыки есть предметъ, обязательный для всѣхъ учащихся въ консерваторіяхъ, музыкальныхъ школахъ, а также и во многихъ учебныхъ заведеніяхъ, гдѣ музыка преподается не какъ спеціальный предметъ.

Составленное мною Краткое руководство къ теоріи музыки имѣетъ цѣлью дать пособіе всѣмъ лицамъ, изучающимъ названный предметъ не какъ спеціальный, а какъ обязательный, т. е. въ границахъ, необходимыхъ для всякаго, желающаго достигнуть основательнаго музыкальнаго образованія. Поэтому предлагаемое краткое руководство составлено по возможности сжато, и приспособлено не столько для того, чтобы упражняться въ писаніи задачъ, необходимыхъ для подготовки къ композиціи, а для пониманія музыкальныхъ произведеній и ихъ осмысленнаго исполненія.

При составленіи этого руководства я пользовался многими книгами по теоріи и исторіи музыки. Вотъ перечень важнѣйшихъ авторовъ и ихъ книгъ: А. Аренскій, Руководство къ изученію формъ инструментальной и вокальной музыки, Москва. 1893 г. Bellermann, Der Contrapunkt, Berlin 1862. M. Brosig, Handbuch der Harmonielehre, dritte Auflage. Leipzig. 1882. Л. Бусслеръ, Учебникъ музыкальныхъ формъ. Спб.

1883. Л. Бусслеръ, Строгій стиль, пер. С. И. Танѣева, Москва. 1885 г. L. Bussler, Musikalische Elementarlehre, dritte Auflage, Berlin. 1882. Cherubini, Cours de contrepoint et de fugue. S. W. Dehn, Lehre vom Contrapunkt. Berlin. 1859. A. von Dommer, Elemente der Musik. Leipzig. 1862. Th. Drath, Musiktheorie, Berlin. 1881. M. Hauptmann, Die Natur der Harmonik und Metrik, Leipzig 1853 и M. Hauptmann, Die Lehre von der Harmonik. Leipzig. 1868. Marpurg, Abhandlung von der Fuge. Berlin. 1753. A. B. Marx. Die Lehre von der musikalischen Composition.

H. Riemann, Elementar-Musiklehre. Hamburg. 1883.

H. Riemann, Musikalische Dynanik und Agogik. Hamburg und St. Petersburg. 1884.

Riemann, Musik-Lexikon. Dritte Auflage. Leipzig. 1887.

Н. А. Римскій-Корсаковъ. Практическій Учебникъ Гармоніи 3 изд. Спб. 1893.

Рихтеръ, Учебникъ фуги. Спб. 1873.

F. Z. Skuhersky, Die musikalischen Formen, Prag. 1879.

Ал. С. Фаминцынъ, Начатки теоріи музыки. Спб. 1895 г. и проч.

Для наглядности въ концѣ книги приложены нотные примѣры [1]). Если они оказывались слишкомъ длинными, то я ограничивался указаніями на лучшіе образцы великихъ композиторовъ, произведенія которыхъ необходимо имѣть всякому, интересующемуся музыкой [2]).

С.-Петербургъ
1 Сентябрь. 1896 г.

Л. Саккетти.

[1]) Примѣры, написанные не мною, обозначены именами ихъ авторовъ.

[2]) Эти произведенія большею частью встрѣчаются теперь въ дешевыхъ изданіяхъ. Сонаты Бетховена, на которыя сдѣланы частыя ссылки въ предлагаемомъ руководствѣ, полезно пріобрѣсти въ изданіи Леберта (Lebert), потому что тамъ сдѣланы указанія на части, уясняющія формы, приданныя этимъ произведеніямъ.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

I. Элементарная теорія.

II. Гармонія.

III. Контрапунктъ.

IV. Музыкальныя формы.

I. ЭЛЕМЕНТАРНАЯ ТЕОРІЯ.

Введеніе къ элементарной теоріи.

§ 1. Музыка состоитъ изъ звуковъ, различныхъ по высотѣ, длительности, силѣ и тембру.

Высота звука зависитъ отъ быстроты колебаній звучащаго тѣла: чѣмъ ихъ больше въ каждую секунду, тѣмъ звукъ выше, и наоборотъ: чѣмъ ихъ меньше въ каждую секунду, тѣмъ звукъ ниже [1]).

Звуки обозначаются нотами (кружечками, точками и черточками), размѣщаемыми на пятилинейномъ нотномъ станѣ [2]). Наша нотація отличается наглядностію: звуки, производимые меньшимъ числомъ колебаній въ одну секунду, называемые низкими, обозначаются сравнительно ниже, чѣмъ звуки, производимые большимъ числомъ колебаній въ одну секунду, называемые высокими, которые на нотномъ станѣ обозначаются сравнительно выше.

§ 2. Употребляемые въ музыкѣ звуки раздѣляются на участки, называемые октавами (см. нотное приложеніе № 1). Семь звуковъ каждой октавы имѣютъ слѣдующія названія: до (утъ), ре, ми, фа, соль, ля, си; или: c, d, e, f, g, a, h.

Безъ помощи нотъ, звуки разныхъ октавъ обозначаются слѣдующимъ образомъ:

---

[1]) Желающимъ ознакомиться съ физіологическою и акустическою стороною музыки всего лучше обратиться къ труду Г. Гельмгольца: Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ, какъ физіологическая основа теоріи музыки. Спб. 1875 г. Если же этотъ трудъ покажется слишкомъ спеціальнымъ, то можно пользоваться Теоріей звука въ приложеніи къ музыкѣ Блацерны. Спб. 1878.

[2]) Пятилинейный нотный станъ называется также пятилинейной системой.

двойная контръ-октава: $\underline{\underline{A}}\ \underline{\underline{H}}$;

контръ-октава: $\underline{C}\ \underline{D}\ \underline{E}\ \underline{F}\ \underline{G}\ \underline{A}\ \underline{H}$;

большая октава: C D E F G A H;

малая октава: c d e f g a h;

первая октава: $\overline{c}\ \overline{d}\ \overline{e}\ \overline{f}\ \overline{g}\ \overline{a}\ \overline{h}$;

вторая октава: $\overline{\overline{c}}\ \overline{\overline{d}}\ \overline{\overline{e}}\ \overline{\overline{f}}\ \overline{\overline{g}}\ \overline{\overline{a}}\ \overline{\overline{h}}$;

третья октава: $\overline{\overline{\overline{c}}}\ \overline{\overline{\overline{d}}}\ \overline{\overline{\overline{e}}}\ \overline{\overline{\overline{f}}}\ \overline{\overline{\overline{g}}}\ \overline{\overline{\overline{a}}}\ \overline{\overline{\overline{h}}}$;

четвертая октава: $\overline{\overline{\overline{\overline{c}}}}\ \overline{\overline{\overline{\overline{d}}}}\ \overline{\overline{\overline{\overline{e}}}}\ \overline{\overline{\overline{\overline{f}}}}\ \overline{\overline{\overline{\overline{g}}}}\ \overline{\overline{\overline{\overline{a}}}}\ \overline{\overline{\overline{\overline{h}}}}$;

пятая октава: $\overline{\overline{\overline{\overline{\overline{c}}}}}$

§ 3. Каждый изъ этихъ звуковъ можетъ повышаться и понижаться. Знаки повышенія: діезъ (♯) и двойной діезъ (×); знаки пониженія: бемоль (♭) и двойной бемоль (♭♭). Уничтоженіе повышенія или пониженія называется бекаромъ или отказомъ (♮). Если нота съ двойнымъ діезомъ измѣняется въ ноту съ однимъ діезомъ, то ставится знакъ ♮♯. Если нота съ двойнымъ бемолемъ измѣняется въ ноту съ однимъ бемолемъ, то ставится знакъ ♮♭. Если уничтожаются двойной діезъ или двойной бемоль, то ставится двойной бекаръ (♮♮).

Таблица нотъ съ ихъ повышеніями и пониженіями.

до дубль діезъ (cisis). до діезъ (cis). до (c). до бемоль (ces). до дубль бемоль (ceses).	ре дубль діезъ (disis). ре діезъ (dis). ре (d). ре бемоль (des). ре дубль бемоль (deses).	ми дубль діезъ (eïsis). ми діезъ (eis). ми (e). ми бемоль (es). ми дубль бемоль (eses).
фа дубль діезъ (fisis). фа діезъ (fis). фа (f). фа бемоль (fes). фа дубль бемоль (feses).	соль дубль діезъ (gisis). соль діезъ (gis). соль (g). соль бемоль (ges). соль дубль бемоль (geses).	ля дубль діезъ (aïsis). ля діезъ (ais). ля (a). ля бемоль (as). ля дубль бемоль (asas) [1].
	си дубль діезъ (hisis). си діезъ (his). си (h). си бемоль (be). си дубль бемоль (heses) [2].	

[1]) См. Riemann. Musik-Lexikon. Dritte Auflage, Leipzig. 1887. S. 265. Art. Erniedrigung. Вмѣсто «asas» употребляется также выраженіе «ases». См. L. Bussler. Musikalische Elementarlehre. Dritte Auflage. Berlin. 1882. S. 18.

[2]) См. Riemann. Musik-Lexikon. Dritte Auflage, Leipzig. 1887. S. 265. Art.

§ 4. Чтобы опредѣлить, какой именно звукъ обозначаютъ ноты, помѣщенныя на линіяхъ нотнаго стана и между ними, служатъ ключи. Существуетъ два ключа, опредѣляющіе ноту соль: скрипичный и старофранцузскій; четыре ключа, обозначающіе ноту до: сопрановый (дискантовый), меццо-сопрановый, альтовый и теноровый; три ключа, указывающіе ноту фа: баритоновый, басовый и басопрофондовый [1]. Въ скрипичномъ ключѣ (№ 2) соль (g) находится на второй линіи [2], въ старофранцускомъ (№ 3) на первой; въ сопрановомъ ключѣ (№ 4) до (c) находится на первой линіи, въ меццо-соправновомъ (№ 5) на второй, въ альтовомъ (№ 6) на третьей, въ теноровомъ (№ 7) на четвертой; въ баритоновомъ ключѣ (№ 8) фа (f) находится на третьей линіи, въ басовомъ (№ 9) на четвертой, въ басопрофондовомъ (№ 10) на пятой [3]. Хотя всѣ ноты можно было бы писать въ одномъ какомъ-нибудь ключѣ, но тогда пришлось бы употреблять слишкомъ много нотъ надъ пятилинейнымъ становъ и подъ нимъ (надбавочныхъ и подбавочныхъ). Эти ноты пишутся съ большимъ или меньшимъ количествомъ черточекъ, пересѣкающихъ или нотную головку, или шейку, или ту и другую вмѣстѣ. Такія черточки служатъ въ сущности дополнительными линіями.

Теперь замѣтно стремленіе уменьшить число ключей. Меццо-сопрановый и баритоновый встрѣчаются очень рѣдко. Теноровый ключъ часто замѣняется скрипичнымъ, ноты котораго читаются октавой ниже. Чтобы отличить этотъ скрипичный ключъ, замѣняющій теноровый и читающійся октавою ниже, къ нему иногда присоединяется знакъ тенороваго ключа (№ 11). При совмѣстномъ употребленіи нѣсколькихъ нотныхъ становъ, они соединяются скобками. Такъ, напримѣръ, для фортепіано ноты пишутся на двухъ нотныхъ станахъ;

Erniedrigung. Вмѣсто «heses» употребляются выраженія «bebe» и «bes». См. L. Bussler. Musikalische Elementarlehre. Dritte Auflage. Berlin. 1882. S. 18.

[1]) Изъ этихъ ключей старофранцузскій и басопрофондовый вышли изъ употребленія.

[2]) Линіи нотнаго стана и промежутки между ними считаются снизу вверхъ.

[2]) См. Riemann. Musik-Lexikon. Dritte Auflage. Leipzig. 1887. S. 79.

на нижнемъ онѣ пишутся обыкновенно въ басовомъ, а на верхнемъ— въ скрипичномъ ключѣ. Въ сущности эти два стана представляютъ одно цѣлое, въ которомъ средняя линія (для ноты до) выпущена (№ 12).

§ 5. Длительность звуковъ опредѣляется особыми знаками, указывающими во сколько разъ одинъ звукъ длиннѣе или короче другого. Знакъ, служащій для обозначенія самаго короткаго звука въ сравненіи съ другими, есть шестьдесятъ четвертая часть цѣлой ноты (№ 13), двѣ шестьдесятъ четвертыхъ составляютъ одну тридцать вторую (№ 14), двѣ тридцать вторыхъ одну шестнадцатую (№ 15), двѣ шестнадцатыя—одну восьмую (№ 16), двѣ восьмыхъ—одну четверть (№ 17), двѣ четверти—одну половину (№ 18), двѣ половины—одну цѣлую (№ 19).

Если нужно выдерживать ноту долѣе цѣлой, то къ ней присоединяется посредствомъ связки еще нота той стоимости, на которую увеличивается цѣлая нота [1]).

Такъ, напримѣръ, если нужно выдержать ноту пять четвертей, то къ цѣлой нотѣ присоединяется посредствомъ связки еще четверть (№ 20). Чтобы увеличить длительность нотъ въ полтора раза, ставятъ къ нимъ точку (№ 21). Если къ нотѣ поставлено двѣ точки, то первая удлиняетъ ноту на половину ея стоимости, а вторая на четверть (№ 22). Чтобы показать, что нота можетъ быть выдержана неопредѣленное количество времени, къ ней ставится знакъ, называемый фермата (№ 23).

Иногда въ музыкѣ употребляются звуки втрое короче цѣлыхъ, половинъ, четвертей, восьмыхъ, шестнадцатыхъ и тридцать вторыхъ. Для такихъ длительностей нѣтъ особыхъ знаковъ, поэтому въ музыкѣ цѣлая нота можетъ заключать въ себѣ три половины, половина — три чет-

---

[1]) Звукъ, продолжающійся вдвое болѣе цѣлой ноты, иногда обозначается особымъ знакомъ (бревисъ), заимствованнымъ изъ мензуральной теоріи. (О ней см. Л. Саккетти. Очеркъ всеобщей исторіи музыки. Второе изданіе. С.-Петербургъ и Москва. 1891 г., стр. 90—93). Знакъ бревисъ помѣщенъ въ 42 примѣрѣ.

верти, четверть—три восьмыхъ, восьмая—три шестнадцатыхъ, шестнадцатая—три тридцать вторыхъ, тридцать вторая—три шестьдесятъ четвертыхъ. Такія отношенія образуютъ такъ называемыя тріоли (№ 24) и обозначаются цифрою 3. Тріоли устраняютъ надобность въ особыхъ знакахъ для третей, шестыхъ и т. д. Если на три ноты приходится по двѣ, что можетъ встрѣтиться въ трехъ-дольномъ размѣрѣ (см. ниже § 10), то образуются дуоли (№ 25). Кромѣ того, въ музыкѣ встрѣчаются квартоли, равняющіяся тремъ нотамъ того же достоинства (№ 26). Если же квартоли замѣняютъ шесть нотъ, то называются двойными дуолями [1]) № 27). Пять одинаковыхъ нотъ, равняющихся четыремъ или шести того же достоинства, называются квинтолями (№ 28). Шесть одинаковыхъ нотъ, равняющихся четыремъ того же достоинства, называются секстолями (№ 29).

Соотвѣтственно знакамъ, опредѣляющимъ длительность звуковъ, существуютъ указанія на продолжительность молчанія, называемыя паузами. Въ нотномъ приложеніи подъ № 30 помѣщены паузы: a) цѣлой ноты [2]), b) половинной, c) четверти, d) восьмой, e) шестьнадцатой, f) тридцать второй, g) шестьдесятъ четвертой [3]). Если паузы продолжаются нѣсколько тактовъ, то ставится цифра, указывающая на число тактовъ молчанія надъ одною или двумя чертами (№ 31). Существуютъ знаки, показывающіе, что на счетъ длительности нотъ, къ которымъ они поставлены, исполняется одинъ или нѣсколько звуковъ. Къ таковымъ принадлежатъ: длинная аподжіатура (№ 32), короткая аподжіатура (№ 33), мордентъ (№ 34), пральтриллеръ (№ 35), триллеръ (№ 36) и группетто (№ 37).

---

[1]) Doppelduole. См. Riemann. Musik-Lexikon. Dritte Auflage. Leipzig. 1887. S. 787. Art. Quartole. О дуоляхъ, квартоляхъ, квинтоляхъ, секстоляхъ, септоляхъ, октоляхъ и новемоляхъ см. H. Riemann, Musikalische Dynamik und Agogik. Hamburg. St.-Petersburg. 1884. S. 121—137.

[2]) Пауза цѣлой ноты всегда ставится въ пустомъ тактѣ, какой бы размѣръ (см. стр. 9) не былъ (ср. L. Bussler, Musikalische Elementarlehre. Dritte Auflage. Berlin. 1882. S. 16).

[3]) Къ паузамъ могутъ быть поставлены или одна точка, или двѣ. Одна точка увеличиваетъ на половину, а двѣ на три четверти достоинство той паузы, къ которой онѣ присоединены.

§ 6. Всѣ выше приведенные знаки опредѣляютъ относительную длительность, но они не указываютъ, сколько именно времени нужно выдерживать ноты. Абсолютная длительность опредѣляется особымъ приборомъ, называемымъ метрономомъ.

Несмотря на существованіе метронома, до сихъ поръ употребляются особые термины (обыкновенно на итальянскомъ языкѣ), для обозначенія степени скорости исполненія даннаго сочиненія (такъ называемаго темпа) и его характера.

Термины темпа.

Lento—медленно.
Largo assai—очень широко.
Largo—широко.
Larghetto—менѣе медленно, чѣмъ largo.
Grave—тяжело, медленно.
Adagio—тихо, спокойно.
Adagietto—менѣе медленно, чѣмъ adagio.
Andante[1]—(отъ слова andare—итти).
Andantino—медленнѣе, чѣмъ andante[2].
Moderato—умѣренно.
Sostenuto—сдержанно.
Commodo—удобно.
Con moto—оживленно.
Allegretto—довольно оживленно.
Allegro moderato—съ умѣренною скоростью.
Allegro ma non troppo—скоро, но не очень.
Allegro—скоро.
Animato—съ одушевленіемъ.
Allegro con brio—скоро съ отвагой.
Allegro con fuoco—скоро, съ огнемъ.
Allegro agitato—скоро, безпокойно.
Allegro appassionato—скоро, со страстью.
Allegro assai—очень скоро.
Allegro vivace—скоро и оживленно.
Presto—быстро.
Presto assai—очень быстро.
Prestissimo—наиболѣе быстро.

Термины, указывающіе на ускореніе движенія: accelerando, stringendo, affretando, incalzando, stretto.

Термины, указывающіе на замедленіе движенія: ritardando, rallentando, tardando, slentando, largando, strascinando.

Термины, указывающіе на замедленіе движенія и ослабленіе силы звука: calando, mancando, deficiendo, morendo, smorzando.

§ 7. Экспрессія музыкальнаго исполненія заключается преимуще-

---

[1]) Слово andante прежде обозначало темпъ не медленный, а умѣренный. См. Otto Jahn, Mozart. Leipzig. 1859. Bd. IV. S. 44, 630.

[2]) См. Riemann, Musik-Lexikon. Dritte Auflage. Leipzig. 1884. S. 1064. Andantino—одинъ изъ самыхъ неопредѣленныхъ музыкальныхъ терминовъ. Еще Бетховенъ писалъ Томсону (19 февраля 1813 г.), что иногда Andantino приближается къ Allegro, а иногда исполняется почти какъ adagio (Thayer, Ludvig van Beethoven's Leben. Berlin. 1879. Bd. III. S. 451).

ственно въ оттѣнкахъ, состоящихъ главнымъ образомъ въ томъ, что нѣкоторые звуки берутся болѣе, а другіе менѣе громко. Вотъ перечень главнѣйшихъ знаковъ, указывающихъ на большую или меньшую силу звуковъ:

Forte (f) — громко.

Piano (p) — тихо (не громко).

Для исполненія болѣе громкаго, чѣмъ forte, служитъ терминъ fortissimo (ff, fff), а для менѣе громкаго — выраженія: poco forte (pf), mezzo forte (mf).

Для исполненія болѣе тихаго, чѣмъ піано, служитъ терминъ pianissimo (pp, ppp), а для нѣсколько менѣе тихаго — выраженіе mezzo piano (mp). Выраженія: sottovoce и mezza voce означаютъ почти то же, что piano. Если нужно исполнять со всей силой, то пишется: tutta la forza или fortissimo possibile. Наиболѣе тихое исполненіе обозначается piano possibile или pianissimo possibile. Сильный акцентъ обозначается: sforzato (sf, sfz), или sforzando, forzando (fz); ffz указываетъ на еще болѣе сильный акцентъ; fp требуетъ акцентъ въ тихомъ исполненіи и немедленное возвращеніе къ piano.

Менѣе сильный акцентъ обозначается знаками: ∧ >, поставленными надъ нотами.

Для указанія на постепенное возрастаніе силы звуковъ служатъ выраженія: crescendo (cres.), accrescendo, rinforzando (rf.) или знакъ <; для указанія на постепенное ослабленіе силы звуковъ служатъ выраженія: diminuendo (dim.), decrescendo (decresc.), или знакъ >.

Для обозначенія характера исполненія служатъ выраженія:

dolce — нѣжно;	grazioso — граціозно;
dolcissimo — очень нѣжно;	scherzando — шутя;
con furio, furioso — яростно;	tranquillo — спокойно;
energico — энергично;	cantabile — пѣвуче;
apassionato — страстно;	pesante — тяжело;
maestoso — величественно;	leggiero — легко;

semplice — просто и т. д.

Манера исполненія указывается слѣдующими выраженіями: legato —

связно (надъ нотами пишется связка), staccato или spiccato — отрывисто (надъ нотами пишутся точки), marcato — съ удержанiемъ, tenuto — выдерживая.

§ 8. Тембромъ (оттѣнкомъ) называется свойство, отличающее звуки одинаковой высоты, длительности и силы, производимые разными голосами или инструментами; напр. $\bar{a}$ на фортепiано, $\bar{a}$ на скрипкѣ, $\bar{a}$ на флейтѣ и т. д. другъ отъ друга отличаются весьма замѣтно, несмотря на то, что перечисленные инструменты исполняютъ одну и ту же ноту. Ученiе о тембрѣ относится къ инструментовкѣ и не входитъ въ предѣлы, поставленные этому руководству [1]).

Въ заключенiе этого введенiя могутъ быть упомянуты нѣкоторые изъ наиболѣе употребительныхъ сокращенiй и знаковъ, относящихся къ исполненiю.

Повторенiе какой-нибудь группы нотъ обозначается чертой (№ 38).

Повторенiе одной и той же ноты или двухъ нотъ вмѣстѣ обозначается такъ, какъ показано подъ нумеромъ 39. Наиболѣе быстрое повторенiе одной и той же ноты (тремоло) обозначается такъ, какъ показано подъ № 40.

Если большiя или меньшiя части пьесъ повторяются, то ставятся знаки, помѣщенные подъ № 41.

Повторенiе одного или нѣсколькихъ тактовъ (см. стр. 9) обозначается словомъ bis.

Повторенiе цѣлаго отдѣла пьесы указывается словами da capo (сначала) или D. C. Если пьеса повторяется сначала, но не вся, а лишь до извѣстнаго мѣста, то послѣднее обозначается или ферматой, или указывается словомъ fine (конецъ), или особымъ знакомъ 𝄐.

Если при исполненiи всей пьесы сызнова не слѣдуетъ повторять ея частей, то пишется: senza replica (senz. Rep.), т. е. безъ повторенiя.

I-ma volta, II-da volta (первый разъ, второй разъ) пишутся въ

---

[1]) О тембрѣ (оттѣнкахъ) см. Гельмгольцъ, Ученiе о слуховыхъ ощущенiяхъ, какъ физiологическая основа для теорiи музыки. С.-Петербургъ. 1875 г. Блацерна, Теорiя звука. С.-Петербургъ. 1878 г.

томъ случаѣ, когда при повтореніи конецъ повторяемой части измѣняется.

Ритмъ [1]).

§ 9. Ритмомъ называется порядокъ чередованія звуковъ одинаковой или разной длительности, а также и цѣлыхъ музыкальныхъ фразъ (см. § 145). Такъ, напримѣръ, если на барабанѣ [2]) будетъ сыгранъ рядъ четвертей, чередующихся съ восьмыми или съ шестнадцатыми, то мы услышимъ разныя ритмическія фигуры, все богатство которыхъ исчерпать нѣтъ возможности.

Размѣры.

§ 10. Въ музыкѣ чередуются звуки не только одинаковой и разной длительности, но также звуки съ большимъ или меньшимъ удареніемъ [3]). Ноты съ большимъ удареніемъ называются сильными, съ

---

[1]) Греческое слово ῥυθμός означаетъ тактъ, ровность въ движеніи, извѣстную мѣру въ походкѣ, въ танцахъ, въ музыкѣ, стройность, складность, соразмѣрность, пропорціональность, образъ, видъ, фигуру (см. А. Д. Вейсманъ. Греческо-русскій словарь, изд. 3. Спб. 1888 г., столбецъ 1114).

«Ритмъ» (ῥυθμός), по всей вѣроятности, происходитъ отъ ῥέειν, течь, слѣдовательно означаетъ регулярное истеченіе (l'écoulemet) звука или слова во времени» (см. Gevaert. Histoire et théorie de la musique de l'antiquité. Gand. 1881. T. II, p. 1. На 1 стр. и далѣе этой книги много интересныхъ мыслей и цитатъ о ритмѣ).

«Сущность ритма заключается въ правильномъ повтореніи какого-нибудь единства: звука, движенія или фигуры». E. Grosse, Die Anfänge der Kunst. Freiburg und Leipzig. 1894. S. 143.

[2]) Барабанъ и прочіе инструменты, не издающіе звуковъ опредѣленной высоты, называются ритмическими.

[3]) Чтобы нагляднѣе показать, черезъ сколько нотъ повторяются ударенія, нотный станъ пересѣкается перпендикулярными чертами, называемыми тактовыми. Первая нота справа отъ тактовой черты всегда самая сильная. Образуемыя тактовыми чертами клѣтки называются тактами.

Слово тактъ происходитъ отъ латинскаго слова «tactus», прикосновеніе. Это слово произошло оттого, что въ прежнія времена пѣвцы регулировали свое пѣніе движеніемъ руки, которая дотрогивалась до пульта (см. Ambros. Geschichte der Musik, Breslau. 1864. Bd. II. S. 381). Теперь такое регулированіе производится маханіемъ палки, называемымъ дирижированіемъ. Ритмъ и размѣръ не одно и то же. О разницѣ между ними см. Vitet, Etudes sur l'histoire de l'art, Paris. 1864. IV, p. 283—285.

меньшимъ удареніемъ слабыми. Точно также тѣ части такта, на которыхъ находятся ноты съ удареніемъ, называются сильными, а тѣ, на которыхъ помѣщаются ноты безъ ударенія — слабыми. Смотря по тому, черезъ сколько нотъ чередуются сильныя ударенія, размѣры бываютъ: двухъ-дольные и трехъ-дольные, простые, сложные и смѣшанные.

a) Простой двухъ-дольный размѣръ. Въ простомъ двухъ-дольномъ размѣрѣ сильная нота повторяется черезъ одну слабую.

Смотря по ритмической стоимости нотъ, образующихъ каждый тактъ двухъ-дольнаго размѣра, послѣдній можетъ состоять изъ двухъ цѣлыхъ, двухъ половинъ [1]) и двухъ четвертей (№ 43).

b) Простой трехъ-дольный размѣръ. Въ немъ сильныя ноты повторяются черезъ двѣ слабыя. Онъ можетъ состоять изъ трехъ цѣлыхъ, трехъ половинъ, трехъ четвертей и трехъ восьмыхъ (№ 44).

c) Сложный размѣръ. Онъ образуется изъ соединенія двухъ, трехъ или четырехъ двухъ-дольныхъ или трехъ-дольныхъ тактовъ. Къ сложному размѣру принадлежатъ: размѣръ въ четыре половины, равный двумъ тактамъ въ двѣ половины (№ 45); размѣръ въ четыре четверти = двумъ тактамъ въ двѣ четверти (№ 46); размѣръ въ шесть четвертей = двумъ тактамъ въ три четверти (№ 47); размѣръ въ шесть восьмыхъ = двумъ тактамъ въ три восьмыхъ (№ 48); размѣръ въ девять восьмыхъ = тремъ тактамъ въ три восьмыхъ (№ 49); размѣръ въ

---

[1]) Размѣръ изъ двухъ цѣлыхъ и изъ двухъ половинъ называется аллабревой (ср. A. Prosniz, Compendium der Musikgeschichte. Wien. 1889. S. 86 и L. Bussler, Musikalische Elementarlehre, Dritte Auflage. Berlin. 1882. S. 45). Размѣръ изъ двухъ цѣлыхъ, называемый большой аллабревой (см. Riemann, Musik-Lexikon, Dritte Auflage. Berlin. 1887. S. 22) обозначается знакомъ C|Ɔ Для обозначенія размѣра изъ двухъ половинъ служитъ знакъ 𝄵, а четырехъ четвертей знакъ 𝄴. Обыкновенно размѣръ указывается дробью (безъ черты: третья линія нотнаго стана ее замѣняетъ). Знаменатель дроби указываетъ на ритмическое достоинство нотъ, входящихъ въ каждый тактъ, а числитель на ихъ число. Дробь, указывающая на размѣръ, ставится въ началѣ пьесы рядомъ съ ключемъ, но послѣ знаковъ повышенія или пониженія, если они нужны для опредѣленія лада (см. ниже § 28). Знаки повышенія и пониженія пишутся рядомъ съ ключемъ въ началѣ каждаго пятилинейнаго стана, а дробь, указывающая на размѣръ, лишь въ началѣ пьесы, до измѣненія такта, если таковое встрѣчается.

двѣнадцать восьмыхъ [1])=четыремъ тактамъ въ три восьмыхъ (№ 50). Сложные размѣры имѣютъ въ каждомъ тактѣ болѣе одного ударенія, чѣмъ и отличаются отъ простыхъ, а именно: самое сильное на первой нотѣ и нѣсколько менѣе сильное на тѣхъ, которыя были бы первыми въ простыхъ тактахъ, вошедшихъ въ сложный. Слѣдовательно, въ каждомъ тактѣ размѣра въ четыре половины и четыре четверти — два ударенія: на первой сильнѣйшее, а на третьей менѣе сильное.

Размѣры въ шесть четвертей и въ три половины имѣютъ одинаковое число четвертей, но у размѣра въ шесть четвертей два ударенія: на первой сильнѣйшее и на четвертой четверти менѣе сильное, а у размѣра въ три половины (если каждая изъ нихъ раздѣляется на двѣ четверти) три ударенія: на первой сильнѣйшее, на третьей и пятой менѣе сильныя. Точно также размѣры въ шесть восьмыхъ и въ три четверти имѣютъ одинаковое число восьмыхъ; но у размѣра въ шесть восьмыхъ два ударенія: на первой восьмой сильнѣйшее, а на четвертой восьмой менѣе сильное, а у размѣра въ три четверти (если каждая изъ нихъ раздѣляется на двѣ восьмыхъ) три ударенія: на первой восьмой сильнѣйшее, а на третьей и пятой менѣе сильныя. Размѣръ въ девять восьмыхъ имѣетъ три ударенія: на первой восьмой сильнѣйшее, а на четвертой и седьмой менѣе сильныя. Размѣръ въ двѣнадцать восьмыхъ имѣетъ четыре ударенія: на первой восьмой самое сильное, на седьмой нѣсколько менѣе сильное, на четвертой и десятой наименѣе сильныя. Такимъ образомъ размѣръ въ двѣнадцать восьмыхъ сходенъ съ размѣромъ въ четыре четверти, если каждая изъ послѣднихъ раздѣлена на тріоли.

d) *Смѣшанный размѣръ* образуется изъ соединенія двухъ-дольнаго съ трехъ-дольнымъ, вообще четнаго съ нечетнымъ [2]). Къ смѣ-

[1]) Къ сложнымъ размѣрамъ принадлежатъ еще и другіе, напримѣръ: 9/16, 12/32 (см. сонату Бетховена № 32 ор. 111), 24/16 (см. XV прелюдію первой части въ «Das Wohltemperirte Clavier» Баха). Они не перечислены, потому что основаны на тѣхъ же принципахъ, какъ тѣ, которые указаны въ текстѣ.

[2]) Риманъ считаетъ пятидольный и семидольный размѣры за простые (см. H. Riemann, Musikalische Dynamik und Agogik. Hamburg. St.-Petersburg. 1884. S. 22—24).

шанному размѣру принадлежатъ: размѣры въ пять и семь четвертей. Размѣръ въ пять четвертей можетъ состоять изъ соединенія размѣровъ въ двѣ и три четверти, или же изъ размѣровъ въ три и двѣ четверти. Въ первомъ случаѣ сильнѣйшее удареніе находится на первой четверти, а менѣе сильное на третьей, во второмъ случаѣ сильнѣйшее находится на первой четверти, а менѣе сильныя на четвертой [1]) (№ 51). Размѣръ въ семь четвертей можетъ состоять изъ размѣровъ въ три четверти и въ четыре четверти или же изъ соединенія размѣровъ въ четыре четверти и три четверти [2]). Въ первомъ случаѣ сильнѣйшее удареніе находится на первой четверти, а менѣе сильныя на четвертой и шестой, а во второмъ случаѣ сильнѣйшее удареніе находится на первой четверти, а менѣе сильныя на третьей и пятой (№ 52).

§ 11. *Синкопа*. Иногда ради особаго ритмическаго эффекта удареніе переносится со слабой части такта на сильную, что называется синкопой. Она образуется тѣмъ, что ударяется нота на слабой части, а на сильной не ударяется, а лишь выдерживается (№ 53).

§ 12. *Группировка*. Въ инструментальной музыкѣ принято соединять восьмыя и остальныя ноты еще меньшаго ритмическаго достоинства въ группы такъ, чтобы каждая первая нота группы была бы съ наибольшимъ удареніемъ, чѣмъ остальныя [3]). Такъ, напримѣръ, размѣры въ двѣ половины, въ три половины, въ двѣ четверти, въ три четверти, въ четыре четверти требуютъ, чтобы восьмыя, шестнадцатыя и тридцать вторыя группировались по двѣ, по четыре и по восьми нотъ (№ 54).

Размѣръ въ шесть четвертей группируетъ восьмыя по шести, а размѣръ въ три половины по четыре (№ 55). Размѣры въ шесть восьмыхъ, девять восьмыхъ и двѣнадцать восьмыхъ группируютъ восьмыя по три, а шестнадцатыя по шести (№ 56).

---

[1]) Ал. С. Фаминцынъ. Начатки теоріи музыки. С.-Петербургъ. 1895 г., стр. 29.

[2]) Тамъ же, стр. 30.

[3]) Въ вокальной музыкѣ, если на каждую восьмую, шестнадцатую и т. д. приходится по слогу, то онѣ не соединяются въ группы, а пишутся отдѣльно; если же одинъ слогъ растягивается на нѣсколько восьмыхъ, шестнадцатыхъ и т. д., то онѣ группируются, какъ и въ инструментальной музыкѣ.

Гаммы.

§ 13. Гаммой называется рядъ звуковъ, идущихъ постепенно отъ самаго низкаго до его октавы или наоборотъ, напримѣръ:

до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до.

до, си, ля, соль, фа, ми, ре, до.

Каждый звукъ гаммы считается за ступень, слѣдовательно:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
до,	ре,	ми,	фа,	соль,	ля,	си,	до.

Восьмая ступень гаммы совпадаетъ съ I-ю ступенью гаммы слѣдующей (болѣе высокой) октавы. Ступени гаммы, въ силу присущаго имъ особаго значенія, которое выяснится при изученіи гармоніи, имѣютъ свое особое названіе: I-я ступень называется тоникой [1]), III-я ступень — верхней медіантой, IV-я ступень — нижней доминантой (V-я ступень внизъ отъ тоники) или субдоминантой, V-я ступень — верхней доминантой (или просто доминантой), VI-я ступень — нижней медіантой (III-я ступень внизъ отъ тоники), VII-я ступень — вводнымъ тономъ.

§ 14. *Тоны и полутоны.* Промежутки между этими ступенями гаммы не одинаковы: между III-ей и IV-ой (ми-фа), VII-ой и VIII (си-до) нѣтъ ни одного промежуточнаго звука, а между остальными есть по одному. Наименьшій промежутокъ между двумя звуками, между которыми нашъ слухъ не находитъ ни одного самостоятельнаго звука, называется полутономъ [2]). Промежутокъ между двуми звуками, между которыми нашъ слухъ находитъ не болѣе одного самостоятельнаго звука,

[1]) Вторая ступень гаммы получаетъ разныя названія въ учебникахъ элементарной теоріи. То она называется второй нотой (секундой) (см. L. Bussler, Musikalische Elementarlehre. Dritte Auflage. Berlin. 1882. S. 31), то перемѣнной доминантой (Wechsel-Dominante), считаясь доминантой отъ доминанты (см. Th. Drath, Musiktheorie. Berlin. 1881, S. 6).

[2]) Другіе народы воспринимаютъ болѣе мелкіе звуковые промежутки, чѣмъ мы, напр.: арабы и индусы (см. мой Очеркъ всеобщей исторіи музыки, 2-е изданіе, стр. 14, 21).

называется цѣлымъ тономъ. Въ гаммѣ цѣлые тоны и полутоны распредѣлены въ слѣдующемъ порядкѣ:

I II III IV V VI VII VIII
до — ре — ми — фа — соль — ля — си — до.
1 1 1/2 1 1 1 1/2

Слѣдовательно, формула этой гаммы слѣдующая:

I — II — III — IV — V — VI — VII — VIII
1 1 1/2 1 1 1 1/2

Гамма, въ основѣ которой находится эта формула, называется діатонической.

§ 15. *Діатоническій и хроматическій полутоны.* Каждый цѣлый тонъ подраздѣляется на два полутона, напримѣръ: до — до ♯ — ре.
1/2 1/2

Пополняя цѣлые тоны діатонической гаммы полутонами, мы получаемъ *хроматическую гамму* [1], состоящую изъ однихъ полутоновъ (№ 57). Въ темперованномъ строѣ, взятомъ въ основу современной музыки, всѣ полутоны равны, но по способу ихъ обозначенія они раздѣляются на *діатоническіе* и *хроматическіе* [2]. Діатоническій полутонъ

[1]) Хроматическая гамма нотируется различно. Ср. А. С. Фаминцынъ, Начатки теоріи музыки. С.-Петербургъ, 1895, стр. 35; Н. А. Римскій-Корсаковъ, Практическій учебникъ гармоніи. С.-Петербургъ, 1893 г., стр. 74—75; L. Bussler, Musikalische Elementarlehre. Berlin. 1882. S. 31; A. von Dommer, Elemente der Musik. Leipzig. 1862. S. 22.

[2]) Въ акустикѣ хроматическое повышеніе предшествующей ступени ниже хроматическаго пониженія слѣдующей (если между этими ступенями промежутокъ въ цѣлый тонъ, напримѣръ: до діезъ ниже, чѣмъ ре бемоль, См. Блацерна, Теорія звука, Спб. 1878, стр. 143). Но въ современной музыкѣ эти звуки уравнены. Строй, въ которомъ всѣ полутоны равны, называется темперованнымъ. На рояляхъ, органахъ и т. п. клавишныхъ инструментахъ употребляется темперованный строй, благодаря которому одна и та же клавиша служитъ для до діеза и ре бемоля и т. д. (См. Блацерна, Теорія звука, Спб. 1878, стр. 143). Вслѣдствіе равенства полутоновъ въ темперованномъ строѣ можно замѣнить одну ноту другой при обозначеніи одного и того-же звука, что называется энгармонизмомъ. Слѣдовательно, энгармонизмъ есть приведеніе двухъ нотъ, находящихся на разныхъ ступеняхъ, къ однозвучію посредствомъ знаковъ повышенія и пониженія, напримѣръ: до ♯ = ре ♭. Благодаря энгармонизму, каждый звукъ можетъ имѣть нѣсколько названій: до = си діезъ = ре дубль бемоль, до діезъ = си дубль діезъ = ре бемоль, ре = до дубль діезъ = ми дубль бемоль, ре діезъ = ми бемоль = фа дубль бемоль, ми = ре дубль діезъ = фа бемоль, фа = ми діезъ = соль дубль бемоль, фа діезъ = ми дубль

образуется двумя нотами, находящимися на двухъ смежныхъ, но разныхъ ступеняхъ, напримѣръ: до — ре бемоль, ми — фа, си — до и т. п. Хроматическій полутонъ образуется двумя нотами, находящимися на одной и той же ступени, но измѣненной знаками повышенія и пониженія (діезами, бемолями и бекарами), напримѣръ: до бемоль — до бекаръ, ми — ми діезъ, си — си діезъ и т. п. Въ діатонической гаммѣ встрѣчаются лишь одни діатоническіе полутоны, а въ хроматической и діатоническіе, и хроматическіе.

§ 16. Діатоническую гамму можно построить на любой нотѣ, пользуясь для сохраненія найденной формулы (см. § 14) соотвѣтствующимъ числомъ діезовъ и бемолей. Располагая полученныя гаммы по порядку, т. е. начиная съ гаммы «до» (безъ діезовъ и бемолей) и постепенно переходя къ гаммамъ съ все увеличивающимся числомъ діезовъ и бемолей, мы найдемъ такъ называемый квинтовой [1]) кругъ, а именно; до, соль, ре, ля, ми, си, фа діезъ, до діезъ, соль діезъ, ре діезъ, ля діезъ, ми діезъ, си діезъ (гамма си діезъ энгармонически равна гаммѣ до), или: до, фа, си бемоль, ми бемоль, ля бемоль, ре бемоль, соль бемоль. до бемоль, фа бемоль, си дубль бемоль, ми дубль бемоль, ля дубль бемоль, ре дубль бемоль (гамма ре дубль бемоль энгармонически равна гаммѣ до). Изъ этихъ гаммъ на практикѣ обыкновенно употребляются тѣ, которыя имѣютъ не болѣе семи діезовъ и семи бемолей, т. е.:

до (безъ діезовъ и бемолей),
соль (съ однимъ діезомъ: на фа),
ре (съ двумя діезами: на фа и до),
ля (съ тремя діезами: на фа, до и соль),
ми (съ четырьмя діезами: на фа, до, соль и ре).
си (съ пятью діезами: на фа, до, соль, ре и ля) =
= до бемоль (съ семью бемолями: на си, ми, ля, ре, соль, до и фа),
фа діезъ (съ шестью діезами: на фа, до, соль, ре, ля, ми) =
= соль бемоль (съ шестью бемолями: на си, ми, ля, ре, соль и до),

діезъ = соль бемоль, соль = фа дубль діезъ = ля дубль бемоль, соль діезъ = ля бемоль, ля = соль дубль діезъ = си-дубль — бемоль, ля діезъ = си бемоль = до дубль бемоль, си = ля дубль діезъ = до бемоль.

[1]) Квинтою называется пятая нота отъ данной.

до діезъ (съ семью діезами: на фа, до, соль, ре, ля, ми, си) =
=ре бемоль (съ пятью бемолями: на си, ми, ля, ре и соль),
ля бемоль (съ четырьмя бемолями: на си, ми, ля и ре),
ми бемоль (съ тремя бемолями: на си, ми и ля),
си бемоль (съ двумя бемолями: на си и ми).
фа (съ однимъ бемолямъ: на си),
до (безъ бемолей и діезовъ).

Эти гаммы, расположенныя по квинтовому кругу, могутъ образовать и квартовый кругъ, если онѣ будутъ размѣщены не по квинтамъ вверхъ или внизъ, а по квартамъ [1]). Знаки гаммъ съ діезами и бемолями выписываются въ ключѣ въ порядкѣ ихъ постепеннаго появленія (№ 58).

Гаммы, съ числомъ діезовъ и бемолей большимъ, нежели семь, замѣняются энгармонически имъ равными, болѣе простыми. Чтобы узнать, сколько діезовъ въ гаммѣ съ большимъ числомъ діезовъ, нежели семь, нужно взять гамму на хроматическій полутонъ ниже и къ каждой ея ступени прибавить по діезу. На тѣхъ ступеняхъ, гдѣ были ноты безъ діезовъ, получатся ноты съ діезами, а тамъ, гдѣ были ноты съ діезами, получатся ноты съ двумя діезами. Такъ какъ всѣхъ ступеней семь, то къ числу діезовъ гаммы, пониженной на хроматической полутонъ, нужно еще прибавить семь діезовъ, чтобы получить искомое число. Напримѣръ, чтобы узнать, сколько діезовъ въ гаммѣ ре діезъ, нужно взять гамму на хроматическій полутонъ ниже: ре и къ каждой изъ ея семи ступеней прибавить по діезу. Такъ какъ въ гаммѣ ре два діеза, то въ гаммѣ ре діезъ семью діезами больше, т. е. девять.

Чтобы узнать, сколько бемолей въ гаммѣ съ большимъ числомъ бемолей, нежели семь, нужно взять гамму на хроматическій полутонъ выше и къ каждой ея ступени прибавить по бемолю. На тѣхъ ступеняхъ, гдѣ были ноты безъ бемолей, получатся ноты съ бемолями, а тамъ, гдѣ были ноты съ бемолями, получатся ноты съ двумя бемолями. Такъ какъ всѣхъ ступеней семь, то къ числу бемолей гаммы, повышенной на хроматическій полутонъ, нужно еще прибавить семь бемолей, чтобы получить искомое число. Напримѣръ, чтобы узнать, сколько бемолей въ гаммѣ фа бемоль,

[1]) Квартою называется четвертая нота вверхъ или внизъ отъ данной.

нужно взять гамму на хроматическій полутонъ выше: фа и къ каждой изъ ея семи ступеней прибавить по бемолю. Такъ какъ въ гаммѣ фа одинъ бемоль, то въ гаммѣ фа бемоль семью бемолями больше, т. е. восемь.

§ 17. *Мажорныя и минорныя гаммы.* Діатоническія гаммы съ формулой: 1, 1, $1/2$, 1, 1, 1, $1/2$ (т. е. съ полутонами между III и IV, VII и VIII ступенями) называются также мажорными. Если мажорную гамму начать съ VI ступени и вести ее до октавы этой VI ступени, то получится гамма минорная, параллельная къ данной мажорной (№ 59).

Минорная гамма, параллельная мажорной, состоитъ изъ тѣхъ же нотъ, какъ и послѣдняя, но имѣетъ иную формулу:

Мажорная гамма:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
до	ре	ми	фа	соль	ля	си	до
1	1	$1/2$	1	1	1	$1/2$	

Минорная гамма:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
ля	си	до	ре	ми	фа	соль	ля
1	$1/2$	1	1	$1/2$	1	1	

Эта минорная гамма называется также естественной. Она нѣсколько поражаетъ нашъ слухъ отсутствіемъ верхняго вводнаго тона: ея VII ступень отстоитъ отъ октавы не на полутонъ, какъ въ мажорной, а на цѣлый тонъ. Чтобы исправить этотъ недостатокъ, повышается ея VII ступень на полутонъ, вслѣдствіе чего получается гамма, называемая гармонической:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
ля	си	до	ре	ми	фа	соль-діезъ	ля
1	$1/2$	1	1	$1/2$	$1\,1/2$	$1/2$	

Въ гармонической гаммѣ между VI и VII ступенями есть скачекъ въ полтора тона, нарушающій ее плавность (въ остальныхъ гаммахъ промежутки между ступенями не шире цѣлаго тона) и неудобный для пѣнія. Чтобы его устранить, повышается на полутонъ VI ступень въ гармонической минорной гаммѣ, вслѣдствіе чего получается *минорная мелодическая восходящая гамма:*

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
ля	си	до	ре	ми	фа-діезъ	соль-діезъ	ля
1	$1/2$	1	1	1	1	$1/2$	

Нисходящая минорная мелодическая гамма одинакова съ естественной минорной гаммой: послѣдняя при нисходящемъ направленіи не поражаетъ нашего слуха, потому что ея VII ступень, переходя не въ октаву, а въ VI ступень, теряетъ характеръ вводнаго тона [1]).

§ 18. Несмотря на разницу между формулами мажорной и минорной естественной гаммы, слѣдуетъ признать ихъ тождественность, если принять за исходную точку въ мажорѣ тонику, а въ минорѣ доминанту. Располагая ноты мажорной гаммы въ восходящемъ направленіи, а въ минорной въ нисходящемъ, мы получимъ одинаковую формулу: 1, 1, 1/2, 1, 1, 1, 1/2 (№ 60). Слѣдовательно, мажоръ и миноръ тождественны при ихъ взаимной противуположности, т. е. миноръ есть, такъ сказать, опрокинутый мажоръ.

На основаніи этого принципа въ мажорной гаммѣ можно произвести измѣненія, соотвѣтствующія тѣмъ, которымъ подвергается естественная минорная, чтобы превратиться въ гармоническую и мелодическую. Подобно минорной естественной гаммѣ, можно назвать естественной же ту мажорную, изъ которой первая извлекается въ качествѣ параллельной (№ 61a). Гармонической минорной гаммѣ соотвѣтствуетъ мажорная съ *пониженною* на полутонъ VI-ой ступенью [2]), анологичною VII ст., *повышенной* на полутонъ въ гармонической минорной гаммѣ (№ 61b). Мелодической минорной восходящей гаммѣ соотвѣтствуетъ мелодическая мажорная нисходящая гамма, въ которой *понижена* на

[1]) Хроматическая гамма въ минорѣ въ восходящемъ направленіи пишется, какъ хроматическая гамма параллельнаго мажора, напр.: до, ре бемоль, ре бекаръ, ми бемоль, ми бекаръ, фа, фа діезъ, соль, ля бемоль, ля бекаръ, си бемоль, си бекаръ, до.

Нисходящая хроматическая въ минорѣ гамма пишется, какъ нисходящая одноименнаго мажора, наприм.: до, си, си бемоль, ля, ля бемоль, соль, фа діезъ, фа бекаръ, ми, ми бемоль, ре, ре бемоль, до (ср. Н. Римскій-Корсаковъ, Практическій Учебникъ Гармоніи, 3 изд. С.-Петербургъ. 1893, стр. 75). Нѣкоторые теоретики принимаютъ эту орѳографію нисходящей хроматической гаммы и при ея восходящемъ направленіи въ мажорѣ.

[2]) Эту гамму Гауптманъ называетъ минорно-мажорной (Moll-Dur-Tonart). См. M. Hauptmann, Die Natur der Harmonik und Metrik. Leipzig. 1853, S. 39. Ср. M. Hauptmann, Die Lehre von der Harmonik. Leipzig. 1868. S. 21—22, 29—30. Она также именуется гармоническою мажорною или мягкою мажорною. (Ср. Практическій учебникъ гармоніи Н. А. Римскаго-Корсакова. 3-е изд. Спб. 1893 г., стр. 33).

полутонъ кромѣ VI-ой ступени еще и VII, подобно тону, какъ въ мелодической восходящей минорной гаммѣ *повышена* на полутонъ нетолько VII, но и VI ступень (№ 61c).

§ 19. *Церковные лады.* Кромѣ мажорныхъ и минорныхъ гаммъ, существуютъ еще, такъ называемые, церковные лады, служащіе основой древнимъ церковнымъ мелодіямъ. Церковныхъ ладовъ семь: гипофригійскій: H c d e f g a h; іонійскій: c d e f g a h $\bar{c}$; дорійскій: d e f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$; фригійскій: e f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$; лидійскій: f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$; миксолидійскій: g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$; эолійскій a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$ [1]). Каждый изъ церковныхъ ладовъ равенъ мажорной гаммѣ, начинающейся съ одной изъ ея ступеней: мажорная гамма съ VII ступени до ея октавы равна гипофригійскому, съ I ст. до ея октавы = іонійскому, со II ст. до ея октавы = дорійскому, съ III ст. до ея октавы = фригійскому, съ IV ст. до ея октавы = лидійскому, съ V ст. до ея октавы = миксолидійскому, съ VI ст. до ея октавы = эолійскому. На основаніи этого соотвѣтствія церковныхъ ладовъ мажорной гаммѣ, начинающейся съ каждой ея ступени, легко найти любой церковный ладъ съ каждой данной ноты.

Интервалы.

§. 20. Въ гаммахъ встрѣчаются полутоны, цѣлые тоны и промежутки въ полтора тона. Но въ музыкѣ употребляются еще болѣе широкіе. Всѣ они носятъ общее названіе интерваловъ. Подъ этимъ словомъ разумѣются два тона, ограничивающіе звуковой промежутокъ, находящійся между ними. Если нужно указать изъ какихъ нотъ состоитъ интервалъ, то слѣдуетъ назвать сначала нижнюю, а потомъ верхнюю.

---

[1]) Объясненіе и подробное изложеніе церковныхъ ладовъ у Lambillotte, Esthétique, théorie et pratique du chant grégorien. Paris. 1855. Ср. Bourgault-Ducoudray, Conférence sur la modalité dans la musique grecque. Paris. 1878. Въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи указана литература по этому предмету (см. стр. 27, 31, 33, 40—43).

*

§ 21. *Названіе интерваловъ.* Свое названіе интервалъ получаетъ, смотря потому, какую ступень занимаетъ его верхняя нота въ отношеніи нижней. Если интервалъ состоитъ изъ двухъ нотъ одной и той же ступени и одной и той же октавы, то называется *унисономъ* или *примою* [1]). Нота, находящаяся на второй ступени отъ нижней, называется *секундой*, на третьей—*терціей*, на четвертой—*квартой*, на пятой—*квинтой*, на шестой—*секстой*, на седьмой—*септимой*, на восьмой—*октавой*.

Интервалы шире октавы назывются: *ноной* (девятой), *децимой* (десятой), *ундецимой* (одиннадцатою), *дуодецимой* (двѣнадцатою), *терцдецимою* (тринадцатою), *квартдецимою* (четырнадцатою) и *квинтдецимою* (пятнадцатою).

§ 22. *Обращеніе интерваловъ.* Всѣ интервалы не шире октавы допускаютъ обращеніе. Обращеніемъ называется такое перестановленіе нотъ интервала, вслѣдствіе котораго нижняя нота дѣлается верхней, а верхняя нижней. Для этого или нижняя нота интервала переносится на октаву вверхъ, а верхняя остается на мѣстѣ, или верхняя переносится на октаву внизъ, а нижняя остается на мѣстѣ. Вслѣдствіе обращенія прима дѣлается октавой, секунда—септимой, терція — секстой, кварта — квинтой, квинта — квартой, секста—терціей, септима—секундой, октава—примой.

§ 23. *Величина интерваловъ.* Выше (§ 21) было сказано, что интервалъ получаетъ свое названіе отъ ступени, какую его верхняя нота занимаетъ въ отношеніи нижней. Поэтому, до-ре есть секунда, до-ре бемоль—то же секунда, потому что ре бемоль есть вторая ступень отъ ноты до, хотя и пониженная на полутонъ, и до-ре дубль бе-

---

[1]) Прима есть интервалъ лишь съ точки зрѣнія математически-акустической, опредѣляющей интервалъ, какъ отношеніе одного числа звуковыхъ колебаній къ другому. Хотя прима не ограничиваетъ никакого звукового промежутка, но такъ какъ числа колебаній звуковъ, ее образующихъ, находятся въ извѣстномъ отношеніи другъ къ другу, то поэтому и прима есть интервалъ («Подъ музыкальнымъ терминомъ *интервалъ* понимается отношеніе извѣстнаго звука гаммы къ предшествующему; отношеніе это получается отъ раздѣленія одного соотвѣтствующаго числа на другое». Блацерна, Теорія звука. С.-Петербургъ. 1878, стр. 134).

моль—тоже секунда, потому что ре дубль бемоль есть вторая ступень отъ ноты до, хотя и пониженная на цѣлый тонъ. Всѣ эти три интервала: до-ре, до-ре бемоль и до-ре дубль бемоль—секунды, но различной ширины, т. е. величины. Величина интервала зависитъ отъ знаковъ повышенія и пониженія (діеза, бемоля и бекара), поставленныхъ къ нотамъ, его образующимъ. Если верхняя нота интервала повышается, а нижняя остается на мѣстѣ, или нижняя понижается, а верхняя остается на мѣстѣ, или же верхняя повышается, а нижняя въ то же время понижается, то интервалъ увеличивается. Если верняя нота интервала понижается, а нижняя остается на мѣстѣ, или нижняя повышается, а верхняя остается на мѣстѣ, или же верхняя понижается, а нижняя въ то же время повышается, то интервалъ уменьшается. По своей величинѣ интервалы бываютъ: большіе [1]), увеличенные или чрезмѣрные, малые и уменьшенные.

§ 24. *Измѣреніе интерваловъ.* Чтобы узнать величину интерваловъ, нужно ихъ измѣрять, т. е. сравнивать съ какою-нибудь установленною величиною. Такою можетъ служить *большой интервалъ.* Большимъ интерваломъ называется всякій интервалъ, образуемый тоникой мажорной гаммы и любой ея ступенью, считая отъ тоники вверхъ. Увеличенный или чрезмѣрный на полутонъ больше большого, малый на полутонъ меньше большого, уменьшенный на цѣлый тонъ меньше большого [2]). Большой интервалъ въ обращеніи дастъ малый, малый—большой, уменьшенный—увеличенный, увеличенный—уменьшенный. Нѣкоторые изъ большихъ интерваловъ даютъ въ обращеніи не малые, а также большіе, а именно: прима, кварта,

[1]) Нѣкоторые изъ большихъ интерваловъ называются чистыми (см. § 24).

[2]) Вотъ примѣръ измѣренія интерваловъ: чтобы узнать величину септимы; соль-фа, нужно соль взять за тонику мажорной гаммы; септима въ соль мажорной гаммѣ есть фа діезъ; слѣдовательно соль-фа діезъ есть большая септима; септима соль-фа на полутонъ меньше, слѣдовательно—малая. Другой примѣръ: чтобы узнать величину терціи соль дубль діезъ—си, нужно взять за тонику мажорной гаммы не соль дубль діезъ, потому что эта гамма слишкомъ сложна и менѣе извѣстна, а соль мажорную; въ соль мажорной гаммѣ терція есть си, слѣдовательно соль-си большая терція; соль дубль діезъ—си на цѣлый тонъ меньше, поэтому—уменьшенная терція.

квинта и октава, которыя, въ отличіе отъ прочихъ большихъ, дающихъ въ обращеніи малые, называются *чистыми*. Чистые интервалы, суживаясь [1]) на полутонъ, становятся не малыми, а уменьшенными, потому что интервалъ, на полутонъ меньшій чистаго, въ обращеніи даетъ чрезмѣрный, который является вслѣдствіе обращенія уменьшеннаго [2]).

§ 25. Обозрѣвая интервалы на каждой нотѣ мажорной и минорной гаммы [3]), мы получимъ слѣдующую таблицу:

	Мажоръ.	Миноръ.
Большіе секунды на	I, II, IV, V и VI	I, III, IV
Малые секунды	III и VII	II, V и VII
Чрезмѣрныя секунды		VI
Большія терціи	I, IV и V	III, V и VI
Малыя терціи	II, III, VI и VII	I, II, IV и VII
Чистыя кварты	I, II, III, V, VI и VII	I, II, III и V
Чрезмѣрныя кварты	IV	IV и VI
Уменьшенная кварта		VII
Чистыя квинты	I, II, III, IV, V и VI	I, IV, V и VI
Уменьшенныя квинты	VII	II и VII
Чрезмѣрная квинта		III
Большія сексты	I, II, IV и V	II, III, IV и V
Малыя сексты	III, VI и VII	I, V и VII
Большія септимы	I и VII	I, III и VI
Малыя септимы	II, III, V, VI и VII	II, IV и V
Уменьшенная септима		VII

[1]) Чистый унисонъ не можетъ ни уменьшаться, ни увеличиваться, потому что его величина равна нулю (ср. M. Brosig, Handbuch der Harmonielehre. 3 Auflage. Leipzig. 1882. S. 31). Впрочемъ, нѣкоторые теоретики признаютъ увеличенную приму. (См. Н. А. Римскій-Корсаковъ, Практическій учебникъ гармоніи. 3 изданіе. С.-Петербургъ. 1893, стр. 25). «Унисонъ, пишетъ Доммеръ, какъ звуковую тождественность, нельзя причислять къ интерваламъ, а приму возможно, потому что она можетъ быть различнаго вида (чистою и увеличенною)». (См. A. von Dommer, Elemente der Musik, Leipzig. 1862. S. 33). Интересные доводы въ пользу причисленія примы къ интерваламъ у Менделя (H. Mendel, Conversations — Lexikon. Berlin. 1873. Art. Einklang. S. 337 и 338). О томъ, что прима можетъ быть чистою и увеличенною см. тамъ же (Bd. III. Berlin. 1877. Art. Prime. S. 165).

[2]) Напримѣръ, до—фа-бемоль хотя только на полутонъ меньше чистой кварты до-фа, все же до—фа-бемоль есть уменьшенная кварта, потому что въ обращеніи даетъ увеличенную квинту фа-бемоль—до.

[3]) Интервалы обыкновенно считаются въ мажорной естественной и минорной гармонической гаммѣ.

Чистые унисоны и октавы на каждой ступени мажорной и минорной гаммы.

§ 26. *Консонансы и диссонансы.* Интервалы, смотря по производимому ими впечатлѣнію на нашъ слухъ, дѣлятся на консонансы и диссонансы. Консонансомъ называется созвучіе, вполнѣ удовлетворяющее наше музыкальное чувство и не возбуждающее желанія перейти въ какое-либо другое созвучіе. Наоборотъ, диссонансъ есть созвучіе, которое возбуждаетъ въ нашемъ слухѣ желаніе перехода въ другое созвучіе. Переходъ диссонанса въ соотвѣтствующій консонансъ называется *разрѣшеніемъ.* При разрѣшеніи ноты диссонирующихъ интерваловъ обыкновенно двигаются постепенно, не скачкомъ, и діатонически, т. е. или на цѣлый тонъ, или на діатоническій полутонъ вверхъ или внизъ [1]).

Къ консонансамъ принадлежатъ: чистый унисонъ, большая и малая терція, чистая квинта, большая и малая секста, чистая октава.

Всѣ остальные интервалы диссонируютъ.

§ 27. *Правила разрѣшенія диссонансовъ.* Малая секунда разрѣшается въ малую терцію или малую сексту; нижній ея тонъ идетъ на цѣлый тонъ внизъ, а верхній или остается на мѣстѣ, или прыгаетъ на чистую кварту вверхъ. Обращеніе малой секунды, большая септима разрѣшается въ большую сексту или большую терцію: нижній ея тонъ или остается на мѣстѣ, или прыгаетъ на чистую кварту вверхъ, а верхній двигается на цѣлый тонъ внизъ. Большая секунда разрѣшается въ большую или малую терцію или въ большую или малую сексту: ея нижній тонъ двигается на полутонъ или на цѣлый тонъ внизъ, а верхній или остается на мѣстѣ, или прыгаетъ на чистую кварту вверхъ. Обращеніе большой секунды, малая септима, разрѣшается въ большую и малую сексту или въ большую и малую терцію: нижній тонъ остается или прыгаетъ на чистую кварту вверхъ, а верхній тонъ идетъ на полутонъ или на цѣлый тонъ внизъ. Увеличенная секунда разрѣшается въ большую

[1]) Если при разрѣшеніи интервала одна изъ его нотъ остается на мѣстѣ или переходитъ скачкомъ, то значитъ она не имѣетъ диссонирующаго значенія, что вполнѣ выяснится лишь при изученіи гармоніи, въ которой законы разрѣшенія будутъ сообщены при разсмотрѣніи каждаго диссонирующаго аккорда.

терцію или чистую кварту [1]): нижній тонъ остается на мѣстѣ, а верхній двигается на полутонъ вверхъ, или верхній остается на мѣстѣ, а нижній двигается на полутонъ внизъ, или верхній двигается на полутонъ вверхъ, а нижній на полутонъ внизъ. Обращеніе увеличенной секунды, уменьшенная септима, разрѣшается въ малую сексту или чистую квинту: верхній тонъ остается на мѣстѣ, а нижній двигается на полутонъ вверхъ, или нижній тонъ остается на мѣстѣ, а верхній двигается на полутонъ внизъ, или же верхній тонъ двигается на полутонъ внизъ, а нижній на полутонъ вверхъ. Уменьшенная терція разрѣшается въ унисонъ: верхняя нота двигается на полутонъ внизъ, а нижняя на полутонъ вверхъ. Обращеніе уменьшенной терціи, увеличенная секста, разрѣшается въ чистую октаву: верхняя нота двигается на полутонъ вверхъ, а нижняя на полутонъ внизъ. Уменьшенная кварта разрѣшается въ малую терцію: нижняя нота остается на мѣстѣ, а верхняя двигается на полутонъ внизъ, или верхняя нота остается на мѣстѣ, а нижняя двигается на полутонъ вверхъ. Обращеніе уменьшенной кварты, увеличенная квинта, разрѣшается въ большую сексту: верхняя нота остается на мѣстѣ, а нижняя двигается на полутонъ внизъ, или нижняя остается на мѣстѣ, а верхняя двигается на полутонъ вверхъ. Увеличенная кварта разрѣшается въ большую или малую сексту: верхняя нота двигается на полутонъ вверхъ, а нижняя на полутонъ или цѣлый тонъ внизъ. Обращеніе увеличенной кварты, уменьшенная квинта, разрѣшается въ большую или малую терцію: нижняя нота двигается на полутонъ вверхъ, а верхняя на полутонъ или цѣлый тонъ внизъ [2]). Чистая кварта разрѣшается въ большую или малую терцію и въ чистую квинту: нижняя нота остается на мѣстѣ, а верхняя двигается на полутонъ или цѣлый тонъ внизъ, или верхняя остается, а нижняя двигается на цѣлый тонъ внизъ (№ 62).

---

[1]) Чистая кварта иногда можетъ имѣть значеніе консонанса (см. стр. 29).

[2]) Изъ вышеизложенныхъ наблюденій надъ разрѣшеніемъ уменьшенныхъ и чрезмѣрныхъ интерваловъ можно вывести слѣдующій законъ: при разрѣшеніи первые сжимаются, т. е. переходятъ въ болѣе узкіе интервалы, а вторые расширяются, т. е. переходятъ въ болѣе широкіе интервалы.

Лады и ихъ сродство.

§ 28. *Ладъ* (строй, тональность) есть совокупность нотъ, принадлежащихъ одной и той же гаммѣ и взятыхъ въ любомъ порядкѣ.

§ 29. *Опредѣленіе лада.* Чтобы опредѣлить ладъ, въ которомъ написана данная пьеса, нужно обратить вниманіе на число знаковъ, поставленныхъ въ ключѣ (или ключахъ). Оно всегда указываетъ на два лада: мажорный и параллельный минорный. Чтобы узнать, который изъ нихъ взятъ въ основу данной пьесы, въ большинствѣ случаевъ достаточно просмотрѣть первые четыре или восемь тактовъ: если въ нихъ встрѣчается вводный тонъ гармонической минорной гаммы, то, значитъ, пьеса написана въ минорномъ ладѣ, а если не встрѣчается, то въ мажорномъ [1]). Главный ладъ, въ которомъ написана пьеса, обнаруживается въ ея началѣ и концѣ [2]), а въ серединѣ ея обыкновенно бываютъ болѣе или менѣе далекія модуляціи, т. е. переходы въ другіе болѣе или менѣе близкіе и далекіе лады.

§ 30. *Сродство ладовъ.* Чѣмъ больше одинаковыхъ нотъ въ двухъ сравниваемыхъ ладахъ, тѣмъ сродство ихъ ближе, чѣмъ меньше одинаковыхъ нотъ въ двухъ сравниваемыхъ ладахъ, тѣмъ сродство ихъ дальше. Степень сродства между ладами опредѣляется по числу знаковъ повышенія и пониженія, отличающихъ одинъ ладъ отъ другого: если лады отличаются другъ отъ друга однимъ знакомъ, то они находятся въ первой степени сродства [3]), если двумя, то во второй и т. д.

[1]) Для опредѣленія лада можетъ также служить послѣдняя низшая нота пьесы. Такъ, напримѣръ, если въ ключѣ поставлено три бемоля, и послѣдняя низшая нота до, то, значитъ, пьеса написана въ до-минорѣ. Это правило въ особенности полезно въ тѣхъ случаяхъ, когда въ ключѣ поставлены не тѣ знаки, какіе нужны, какъ это иногда встрѣчается въ произведеніяхъ прежнихъ композиторовъ; такъ, напримѣръ, заключительный хоръ музыки къ «Страстямъ Господнимъ» по Матѳею І. С. Баха написанъ въ до-минорѣ, а въ ключахъ этого произведенія поставлено не три, а два бемоля. (Ср. L. Bussler. Musikalische Elementarlehre. 3 Auflage. Berlin, 1882. S. 34)

[2]) Въ рѣдкихъ случаяхъ пьеса кончается не въ томъ ладѣ, въ которомъ она начинается.

[3]) Принято считать въ первой степени сродства къ данному мажорному ладу: параллельный и одноименный минорный, напримѣръ: къ до-мажорному ладу въ первой степени сродства считаются ля-минорный и до-минорный.

Вмѣсто того, чтобы считать различествующіе знаки повышенія и пониженія между двумя ладами для опредѣленія степени сродства послѣднихъ, удобнѣе замѣтить: на какой интервалъ отстоятъ другъ отъ друга тоники ладовъ, находящихся въ той или другой степени сродства. Лады, тоники которыхъ отстоятъ другъ отъ друга на малую секунду вверхъ и внизъ, находятся въ 5-й ст., на большую секунду вверхъ и внизъ — во 2-й ст., на малую терцію вверхъ и внизъ — въ 3-й ст., на большую терцію вверхъ и внизъ — въ 4-й ст., на чистую кварту вверхъ и внизъ—въ 1-й ст., на чрезмѣрную кварту вверхъ и внизъ—въ 6-й ст. сродства [1]).

Само собою разумѣется, что лады, отстоящіе на интервалъ, представляющій обращеніе одного изъ указанныхъ, находятся въ той же степени сродства, напр. лады, отстоящіе на уменьшенную квинту другъ отъ друга, находятся въ той же степени сродства, какъ и лады, отстоящія на чрезмѣрную кварту и т. д.

Въ этомъ обзорѣ имѣется въ виду опредѣленіе степени сродства или двухъ мажорныхъ, или двухъ минорныхъ ладовъ. Чтобы опредѣлить степень сродства между мажорнымъ и минорнымъ ладомъ, нужно вмѣсто минорнаго взять его параллельный мажорный, потому что у него одинаковое число знаковъ и тотъ и другой считаются тождественными (§ 18).

Но на самомъ дѣлѣ параллельный минорный тождественъ съ мажорнымъ, изъ котораго происходитъ (см. §§ 17, 18), а минорный, одноименный съ мажорнымъ, отличаясь отъ послѣдняго тремя знаками, находится съ нимъ въ 3-й степени, сродства.

[1]) Обыкновенно принимается шесть степеней сродства. (См. Th. Drath. Musiktheorie. 2 Auflage. Berlin. 1881. S. 5).

II. ГАРМОНІЯ.

Введеніе въ гармонію.

§ 31. Гармоніей называется наука объ аккордахъ. Слово аккордъ обозначаетъ одновременное сочетаніе не менѣе трехъ звуковъ, построенныхъ по терціямъ. Другіе интервалы могутъ встрѣчаться въ аккордахъ вслѣдствіе обращенія (§ 22). Аккорды, сохраняющіе свою терцеобразную форму, называются основными; а тѣ, которые вслѣдствіе обращенія входящихъ въ нихъ интерваловъ, состоятъ не изъ однихъ терцій, считаются обращенными или взятыми въ широкомъ видѣ (§§ 35 и 41).

§ 32. Ноты, входящія въ составъ аккордовъ, называются снизу вверхъ; напримѣръ, въ аккордѣ: до-ми-соль нота до нижняя, нота ми средняя, а нота соль верхняя.

§ 33. Аккорды, по числу образующихъ ихъ звуковъ, могутъ быть: трезвучіями, четырезвучіями (септаккордами), пятизвучіями (нонаккордами), шестизвучіями (ундецимаккордами), семизвучіями (терцдецимаккордами).

Трезвучія.

§ 34. Трезвучіемъ называется аккордъ, состоящій изъ трехъ звуковъ. Нижній звукъ основного трезвучія, ноты котораго находятся въ тѣсномъ расположеніи, называется *основнымъ*, средній — *терціей*, верхній — *квинтою*.

§ 35. Если у трезвучія нижній звукъ основной, то оно состоитъ изъ двухъ интерваловъ: терціи и квинты [1]) и называется основнымъ трезвучіемъ или трезвучіемъ въ основномъ положеніи, напримѣръ: до-ми-соль. Если у трезвучія нижняя нота есть его терція, то оно состоитъ изъ двухъ интерваловъ: терціи и сексты и находится въ первомъ обращеніи, называемомъ секстаккордомъ, напримѣръ: ми-соль-до. Если у трезвучія нижній тонъ есть его квинта, то оно состоитъ изъ двухъ интерваловъ: кварты и сексты и находится во второмъ обращеніи, называемомъ квартсекстаккордомъ, напримѣръ: соль-до-ми [2]).

§ 36. Трезвучія, смотря по входящимъ въ нихъ интерваламъ, могутъ быть различной величины. Трезвучіе, состоящее изъ большой терціи и чистой квинты, называется большимъ или мажорнымъ. Трезвучіе, состоящее изъ малой терціи и чистой квинты, называется малымъ или минорнымъ. Трезвучіе, состоящее изъ малой терціи и уменьшенной квинты, называется уменьшеннымъ. Трезвучіе, состоящее изъ большой терціи и увеличенной или чрезмѣрной квинты, называется увеличеннымъ или чрезмѣрнымъ.

§ 37. Мажорное и минорное трезвучіе въ основномъ положеніи и ихъ первое обращеніе считаются за консонирующіе аккорды. Второе обращеніе мажорнаго и минорнаго трезвучія, уменьшенное и увеличенное трезвучіе въ основномъ положеніи и ихъ обращеніяхъ диссонируютъ [3]).

---

[1]) Интервалы, входящіе въ составъ аккордовъ, всегда отсчитываются отъ нижней ноты послѣднихъ.

[2]) Трезвучія, ихъ обращенія, какъ и прочіе аккорды обозначаются цыфрами, прибавленными къ нижнимъ нотамъ. Эти цифры образуютъ такъ называемый цыфровый басъ, именуемый также basso continuo. Въ прежніе времена требовалось умѣніе играть по цыфровому басу аккорды на органѣ или фортепіано. Теперь оно выходитъ изъ употребленія, но обозначенія цыфрами аккордовъ сохраняется въ гармоніи. Въ предлагаемомъ руководствѣ будетъ указано цыфровое обозначеніе аккордовъ по мѣрѣ ихъ изложенія. Основныя трезвучія совсѣмъ не цыфруются. Знаки повышенія и пониженія, поставленные подъ нижней нотой, относятся къ терціи аккорда; 6 обозначаетъ секстаккордъ; $\frac{6}{4}$ обозначаютъ квартсекстаккордъ. Хроматическія измѣненія указываются знаками повышенія и пониженія, прибавленными къ цыфрамъ, обозначающимъ ту или другую составную ноту аккорда.

[3]) Квартсекстаккорды отъ мажорнаго и минорнаго трезвучія диссонируютъ

§ 38. Обозрѣвая трезвучія на каждой ступени мажорной и минорной [1]) гаммы, мы получимъ слѣдующую таблицу (№ 63):

	Мажоръ.	Миноръ.
большія трезвучія находятся на	I, IV и V	V и VI
малыя » » »	II, III и VI	I и IV
уменьшенныя » » »	VII	II и VII
увеличенныя » » »	—	III

Ступень аккорда зависитъ отъ его основной ноты, напримѣръ: и до-ми-соль, и ми-соль-до, и соль-до-ми находятся на I-ой ступени въ до-мажорѣ.

§ 39. *Удвоеніе*. Чтобы дать возможность спѣть трезвучіе обыкновенному хору, состоящему изъ четырехъ голосовъ [2])—баса, тенора, альта и сопрана, нужно удвоить одну изъ нотъ трезвучія. Всего лучше удвоивается основная нота. Удвоеніе терціи обыкновенно дается двумъ нижнимъ, или двумъ среднимъ, или двумъ верхнимъ голосамъ. Въ секст-

---

вслѣдствіе присутствующей въ нихъ чистой кварты, которая считается за диссонансъ, если образуется нижнею нотою аккорда и одною изъ его верхнихъ нотъ. Наоборотъ, чистая кварта консонируетъ, если находится между верхними нотами аккорда. Поэтому секстаккорды отъ мажорнаго и минорнаго трезвучія консонируютъ: въ ихъ составъ входитъ чистая кварта, но находится между верхними нотами. Постепенная послѣдовательность секстаккордовъ отъ мажорныхъ, минорныхъ и уменьшенныхъ трезвучій благозвучна. Прежде она называлась фо бурдономъ (см. мой Очеркъ всеобщей исторіи музыки. 2 изданіе, стр. 82). Подобныя послѣдовательности секстаккордовъ мажорныхъ и минорныхъ трезвучій употребляются и въ современной музыкѣ (см. начало послѣдней части до мажорной сонаты Бетховена № 3, op. 2). (Ср. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматію, стр. 60—61).

Постепенная послѣдовательность трезвучій и квартсекстаккордовъ по неблагозвучію не употребляется.

[1]) Аккорды въ минорѣ строятся всегда изъ нотъ гармонической гаммы Если взять въ основу аккордовъ гармоническую мажорную и гармоническую минорную гаммы, первую, начиная съ тоники въ восходящемъ направленіи и составляя изъ ея нотъ аккорды снизу вверхъ, а вторую, начиная съ доминанты въ нисходящемъ направленія и образуя изъ ея нотъ аккорды сверху внизъ, то получается полная аналогія между послѣдними (№ 64).

[2]) Голосомъ въ гармоніи называется не тотъ органъ, который даетъ возможность человѣку пѣть, но ряды звуковъ, образуемые послѣдовательностью аккордовъ и исполняемые человѣческимъ голосомъ или какимъ-либо инструментомъ.

аккордахъ всего чаще удвоивается основной тонъ и квинта, рѣже терція. Въ квартсекстаккордѣ обыкновенно удвоивается квинта [1]). Всѣ эти замѣчанія относятся лишь къ мажорному и минорному трезвучію съ ихъ обращеніями.

§ 40. *Пропускъ тоновъ въ трезвучіяхъ.* Въ трезвучіяхъ можетъ быть пропущена квинта, но не терція [2]).

§ 41. *Узкіе и широкіе виды трезвучій.* Трезвучія могутъ быть въ узкомъ и широкомъ видѣ. При узкомъ видѣ трезвучія нельзя помѣстить ни одной свойственной ему ноты между тѣми, которыя его образуютъ. При широкомъ видѣ трезвучія возможно помѣстить одну или болѣе свойственныхъ ему нотъ между тѣми, которыя входятъ въ его составъ. Изъ всѣхъ видовъ трезвучій наиболѣе употребительны въ гармоническихъ задачахъ тѣ, которые помѣщены въ нотномъ приложеніи подъ № 65.

§ 42. *Мелодическія положенія трезвучій.* Если у трезвучія верхняя нота основная, то оно находится въ мелодическомъ положеніи октавы; если у трезвучія верхняя нота терція, то оно находится въ мелодическомъ положеніи терціи; если у трезвучія верхняя нота квинта, то оно находится въ мелодическомъ положеніи квинты.

§ 43. *Уменьшенное трезвучіе.*

А. Уменьшенное трезвучіе VII ступени. Оно употребляется только въ первомъ обращеніи (№ 66). Въ немъ всего лучше удвоивается или терція, или квинта (№ 67). Лучшіе его виды тѣ, у которыхъ или обѣ квинты, или по крайней мѣрѣ одна ниже основнаго тона (№ 68). Его главное разрѣшеніе: a) основной тонъ идетъ на ступень вверхъ; b) терція идетъ на ступень вверхъ или внизъ; c) квинта идетъ на ступень внизъ, но можетъ итти на ступень вверхъ, если она ниже основнаго тона (№ 69). Секстаккордъ VII ступени можетъ иногда переходить въ III ступень (№ 70), напримѣръ, въ секвенціи (см. § 46).

---

[1]) Слѣдуетъ избѣгать удвоенія той ноты въ аккордахъ, которая имѣетъ значеніе вводнаго тона въ ладѣ.

[2]) Трезвучія безъ терціи встрѣчаются въ современной музыкѣ весьма рѣдко, но они часто употреблялись въ древнѣйшихъ опытахъ многоголосной музыки.

В. Уменьшенное трезвучіе II ступени. Оно также употребляется только въ первомъ обращеніи (№ 71). Въ немъ удвоивается или терція, или основной тонъ (№ 72). Лучшіе его виды тѣ, въ которыхъ или обѣ основныя ноты, или по крайней мѣрѣ одна изъ нихъ выше квинты (№ 73). Его главное разрѣшеніе: a) основной тонъ идетъ на ступень вверхъ, но если находится выше квинты, то можетъ итти на ступень внизъ; b) терція можетъ итти на ступень вверхъ или внизъ; c) квинта идетъ на ступень внизъ (№ 74). Секстаккордъ отъ уменьшеннаго трезвучія II ступени можетъ переходить въ пятую ступень (№ 75), напр., въ кадансѣ (§ 47).

§ 44. *Увеличенное трезвучіе.* Оно является на VI ступени гармонической мажорной и на III ступени гармонической минорной гаммы.

A. Разрѣшеніе увеличеннаго трезвучія VI ступени мажора:

a) или одна основная нота идетъ на ступень внизъ;

b) или основная нота и терція идутъ на ступень внизъ.

B. Разрѣшеніе увеличеннаго трезвучія III ступени минора:

a) или одна квинта идетъ на ступень вверхъ;

b) или квинта и терція идутъ на ступень вверхъ.

Слѣдовательно, каждое увеличенное трезвучіе имѣетъ четыре разрѣшенія: два — въ качествѣ трезвучія VI ступени гармонической мажорной гаммы, и два — въ качествѣ трезвучія III ступени гармонической минорной гаммы. Такъ какъ увеличенная квинта энгармонически равна малой сектѣ, то поэтому каждое основное увеличенное трезвучіе можно энгармонически видоизмѣнить въ секстаккордъ отъ новаго увеличеннаго трезвучія, дающаго новыя четыре разрѣшенія.

Такъ какъ большая терція энгармонически равна уменьшенной квартѣ, а увеличенная квинта малой сектѣ, то поэтому увеличенное трезвучіе можно энгармонически видоизмѣнить въ квартсекстаккордъ отъ новаго увеличеннаго трезвучія, дающаго еще новыя четыре разрѣшенія. Слѣдовательно, всѣхъ разрѣшеній увеличеннаго трезвучія съ его энгармоническими видоизмѣненіями (въ секстаккордъ и квартсекстаккордъ) — двѣнадцать (№ 76). Удвоиваются въ увеличенныхъ трезвучіяхъ тѣ ноты, которыя при разрѣшеніи остаются на мѣстѣ.

§ 45. *Отношенія между трезвучіями.* Сравненіе трезвучій разныхъ ступеней одного и того-же строя показываетъ, что у нѣкоторыхъ изъ названныхъ аккордовъ двѣ общія ноты, у другихъ одна, у третьихъ ни одной. Основные тоны трезвучій съ двумя общими нотами отстоятъ другъ отъ друга на терцію, поэтому отношеніе такихъ трезвучій называется *терцевымъ*. Основные тоны трезвучій съ однимъ общимъ тономъ отстоятъ другъ отъ друга на квинту, поэтому отношеніе такихъ трезвучій называется *квинтовымъ*. Основные тоны трезвучій, не имѣющихъ ни одной общей ноты, отстоятъ другъ отъ друга на секунду, поэтому отношеніе такихъ трезвучій называется *секундовымъ* (№ 77).

Изъ отношеній трезвучій наиболѣе употребительны: a) квинтовое вверхъ и внизъ (№ 78); b) терцевое — обыкновенно внизъ (№ 79), если-же употребляется послѣдовательность трезвучій, отстоящихъ другъ отъ друга на терцію вверхъ, то она звучитъ хорошо лишь при полной плавности голосоведенія [1]) (№ 80a); впрочемъ, терцевое отношеніе вверхъ производитъ красивый эффектъ и при голосоведеніи скачкомъ, если первый аккордъ находится въ основномъ положеніи, а второй въ первомъ обращеніи (№ 80b); c) секундовое — лишь при соединеніи слѣдующихъ ступеней [2]): въ мажорѣ I и II, III и IV, въ мажорѣ и минорѣ IV и V, V и VI, VI и V (№ 81).

§ 46. *Секвенція.* Цѣпь аккордовъ съ періодически повторяющимися мелодическими положеніями, образующими такъ называемый *мотивъ*, называется секвенціей [3]). Изъ безчисленнаго количества секвенцій здѣсь для примѣра (№ 82) выбрана та, которая состоитъ изъ трезвучій, находящихся въ квинтовомъ отношеніи. Послѣдовательность ихъ ступеней

[1]) Голосоведеніемъ называется переходъ одной ноты въ другую, образующій болѣе или менѣе широкій скачекъ голоса. Голосъ стоитъ на мѣстѣ, если ему дана одна и та же нота; плавное или постепенное голосоведеніе образуется скачками не шире секунды (О голосоведеніи см. § 48).

[2]) Секундовое отношеніе всего лучше то, которое напоминаетъ кадансъ (см. § 47).

[3]) Дэнъ считаетъ за секвенцію всякую послѣдовательность скачковъ на одинъ и тотъ-же интервалъ (S. W. Dehn, Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, Berlin. 1859. S. 135).

особенно важна для гармоническихъ задачъ. Подъ № 82 нотнаго приложенія секвенція состоитъ изъ періодическаго повторенія мелодическаго положенія октавы и квинты, образующаго мотивъ секвенціи. Весьма полезно написать эту секвенцію, начавъ ее съ остальныхъ видовъ до-мажорнаго трезвучія (см. № 65) и транспонировать ее во всѣ мажорные лады. Въ минорѣ секвенція неудобна вслѣдствіе чрезмѣрной секунды гармонической минорной гаммы. Она возможна въ естественномъ минорѣ. Но тогда она тождественна съ секвенціей въ мажорѣ. Въ концѣ секвенціи въ минорѣ слѣдуетъ показать аккордъ V ступени гармонической минорной гаммы (№ 83); въ противномъ случаѣ у нея не будетъ удовлетворительнаго заключенія (каданса).

§ 47. *Кадансъ.* Чтобы опредѣлить ладъ, нѣтъ надобности играть трезвучія всѣхъ ступеней, какъ, напримѣръ, въ секвенціи, помѣщенной въ нотномъ приложеніи подъ № 82; для этого достаточны три трезвучія: на I ступени (тоническое), на IV ступени (субдоминантовое) и на V (доминантовое), которыми исчерпываются всѣ тоны строя. Поэтому эти трезвучія называются главными, а всѣ остальныя — побочными. Сочетанія главныхъ трезвучій лада служатъ для заключенія музыкальныхъ сочиненій и ихъ частей и называются кадансами или каденціями. Сочетаніе изъ трезвучій на V и I ступень называется автентическимъ кадансомъ (№ 84), на IV и I—плагальнымъ или церковнымъ (№ 85), на I и V—половиннымъ [1]) (№ 86), на V и VI—прерваннымъ (№ 87), на IV, V и I—сложнымъ (№ 88). Въ послѣднемъ IV ступень можетъ замѣниться II ступенью (№ 89); между IV и V (№ 90) или между II и V—иногда помѣщается квартсекстаккордъ I ступени (№ 91). Кадансъ называется совершеннымъ, если соблюдены три условія: 1) ритмическое — послѣдній аккордъ долженъ находиться на сильной части такта; 2) гармоническое — послѣдніе два аккорда должны быть въ основномъ положеніи; 3) мелодическое — послѣдній аккордъ долженъ имѣть въ верхнемъ голосѣ основной тонъ. Несоблюденіе этихъ условій (въ особенности послѣдняго) дѣлаетъ кадансъ несовершеннымъ. Всѣ кадансы, по-

[1]) Всякое заключеніе, оканчивающееся V ст., называется половиннымъ, то есть передъ V ст можетъ быть и II, и IV, и VI ст.

мѣщенные въ нотномъ приложеніи подъ нумерами 84—91, полезно написать во всѣхъ мажорныхъ и минорныхъ ладахъ, начиная съ тоническаго трезвучія во всѣхъ его видахъ, помѣщенныхъ подъ нумеромъ 65. Въ сложномъ кадансѣ, состоящемъ изъ трезвучія I ступени, секстаккорда II, квартсекстаккорда I ступени, трезвучія V и трезвучія I ступени, если онъ начинается съ нѣкоторыхъ видовъ трезвучія I ступени (напримѣръ, со втораго вида), произойдутъ параллельныя квинты при послѣдованіи первыхъ трехъ аккордовъ, которыя запрещаются (см. § 50). Учащемуся полезно написать это ошибочное голосоведеніе, чтобы на практикѣ познакомиться съ его некрасивымъ эффектомъ (№ 92).

Въ церковныхъ ладахъ употребляются особые кадансы, обзоръ которыхъ не входитъ въ предѣлы этого краткаго руководства. Здѣсь можетъ быть лишь упомянута наиболѣе употребительная форма фригійскаго каданса, состоящаго изъ основныхъ трезвучій первыхъ трехъ ступеней мажорной гаммы. Для благозвучія послѣднее изъ минорнаго превращается въ мажорное (№ 93) [1]).

Въ примѣрѣ № 93 ре минорное трезвучіе, находящееся на II-ой ступени до мажора, считается за IV ст. ля минора, а ми мажорное получаетъ характеръ V-ой ст. послѣдняго.

§ 48. *Голосоведеніе.* Аккорды, являющіеся результатомъ одновременнаго сочетанія трехъ и болѣе звуковъ, обозначаются нотами расположенными одна надъ другой въ вертикальномъ направленіи. При послѣдовательности нѣсколькихъ аккордовъ образуются ряды нотъ въ

---

[1]) Кадансы церковныхъ ладовъ употреблявшіеся въ прежнія времена, часто встрѣчаются въ произведеніяхъ Глинки (см. Ларошъ, Глинка и его значеніе въ исторіи музыки. «Русскій Вѣстникъ». 1867. Октябрь, стр. 569—570). Кромѣ плагальнаго и фригійскаго, у Глинки встрѣчается дорійскій кадансъ («окончаніе мажорной фразы на второй ступени отъ ея тоники») и эолійскій («сочетаніе мажорнаго трезвучія съ минорнымъ, басъ котораго на малую терцію ниже баса перваго»). Примѣръ эолійскаго каданса встрѣчается въ еврейской пѣснѣ второго дѣйствія Князя Холмскаго Глинки. Прекрасный эффектъ этого каданса былъ извѣстенъ древнимъ композиторамъ (см. два послѣдніе такта отрывка изъ мессы «Gaudeamus» Жоскина де Пре въ Краткой музыкальной хрестоматіи Л. Саккетти. Спб. 1896, стр. 227). Обзоръ кадансовъ греческихъ ладовъ, которые тождественны съ церковными (хотя имѣютъ иныя названія) и встрѣчаются въ сочиненіяхъ прежнихъ и современныхъ композиторовъ, см. у Bourgault—Ducoudray, Conférence sur la modalité dans la musique grecque. 1877.

горизонтальномъ направленіи, называемые въ гармоніи голосами. При исполненіи хоромъ изъ человѣческихъ голосовъ каждый изъ этихъ горизонтальныхъ нотныхъ рядовъ поется однимъ изъ голосовъ хора; а именно: нижній—басомъ, второй отъ нижняго—теноромъ, верхній—сопраномъ, второй отъ верхняго—альтомъ. Ряды нотъ, исполняемые басомъ, теноромъ, альтомъ и сопраномъ, называются басовымъ, теноровымъ, альтовымъ и сопрановымъ голосами. Благозвучіе зависитъ не только отъ правильнаго построенія аккордовъ и отъ ихъ музыкально-логической послѣдовательности, но и отъ движенія голосовъ, т. е. рядовъ нотъ, идущихъ въ горизонтальномъ направленіи, единовременное соединеніи которыхъ образуетъ послѣдовательность аккордовъ. При писаніи послѣднихъ ноты каждаго изъ голосовъ предыдущаго аккорда идутъ въ ноты каждаго изъ голосовъ слѣдующаго, т. е. басовая нота предыдущаго аккорда переходитъ въ басовую ноту слѣдующаго, теноровая нота предыдущаго въ теноровую ноту слѣдующаго, альтовая нота предыдущаго въ алтовую ноту слѣдующаго, сопрановая нота предыдущаго въ сопрановую ноту слѣдующаго. Это движеніе голосовъ называется *голосоведеніемъ*.

§ 49. *Роды голосоведенія*. Смотря по отношенію между голосами, голосоведеніе раздѣляется на слѣдующіе роды:

a) *боковое* или *косвенное*—одинъ голосъ стоитъ, а другой движется вверхъ или внизъ (№ 94);

b) *противоположное*—одинъ голосъ идетъ вверхъ, другой внизъ (№ 95);

c) *прямое параллельное*—оба голоса идутъ вверхъ или внизъ, образуя одинаковые интервалы (№ 96);

d) *просто прямое*—оба голоса идутъ вверхъ или внизъ, образуя не одинаковые интервалы (№ 97).

§ 50. *Правила голосоведенія*. При послѣдованіи аккордовъ полезно руководствоваться слѣдующими правилами голосоведенія:

a) Общія ноты оставлять на мѣстѣ, т. е. общая нота двухъ исполняемыхъ непосредственно одинъ за другимъ аккордовъ должна быть у обоихъ въ одномъ и томъ же голосѣ.

b) Избѣгать широкихъ скачковъ: чѣмъ болѣе постепеннаго голосоведенія, тѣмъ оно плавнѣе [1]).

Два непосредственно идущіе другъ за другомъ скачка вверхъ или внизъ въ чистыя кварты и квинты (№ 98a) слѣдуетъ замѣнять скачками то вверхъ, то внизъ (№ 98b).

c) Скачки въ уменьшенные, въ особенности въ чрезмѣрные интервалы запрещаются [2]).

d) Параллельныя квинты [3]), октавы, унисоны [4]), секунды и септимы запрещаются. Параллельныя кварты допускаются между верхними голосами: альтомъ и сопраномъ, теноромъ и сопраномъ, тенoромъ и альтомъ, но отнюдь не между басомъ и какимъ бы то ни было верхнимъ голосомъ. Запрещаются также большія терціи (въ особенности между крайними голосами) при переходѣ IV ст. въ V (№ 100). Верхній тетрахордъ [5]) мажорной и мелодической восходящей минор-

---

[1]) Скачекъ на чистую октаву, вслѣдствіе своей легкости, допускается. Изъ септимъ иногда дозволяется малая (см. Н. А. Римскій-Корсаковъ, Практическій учебникъ гармоніи, третье изданіе, стр. 35).

[2]) Скачки въ уменьшенные и въ чрезмѣрные интервалы, запрещаемые въ строгомъ стилѣ, неудобны для пѣнія. Впрочемъ, уменьшенные интервалы часто допускаются. Они появляются уже въ вокальной музыкѣ XVI в., напр., въ мотетѣ Ѳомы Тэллиса (см. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau. 1868. Bd. III. S 453. Этотъ мотетъ помѣщенъ въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи подъ № 46).

[3]) О параллельныхъ квинтахъ см. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматію, стр. 66—67.

Послѣ чистой квинты, при параллельномъ голосоведеніи, можетъ слѣдовать уменьшенная, но не наоборотъ.

[4]) Параллельные октавы и унисоны производятъ непріятное впечатлѣніе въ *многоголосномъ* сочиненіи потому, что въ моментъ ихъ появленія становится однимъ самостоятельнымъ голосомъ меньше. Параллельныя октавы и унисоны часто употребляются въ оркестрѣ и на фортепіано для усиленія. Таковыя ничего не имѣютъ общаго съ вышеупомянутыми.

Наоборотъ, въ произведеніяхъ со строгимъ голосоведеніемъ, слѣдуетъ избѣгать параллельныхъ октавъ и квинтъ даже на сильныхъ частяхъ двухъ смежныхъ тактовъ, какъ бы названные интервалы не измѣнялись на слабыхъ (№ 99).

[5]) Тетрахордомъ называется группа нотъ изъ четырехъ звуковъ, изъ которыхъ крайніе удалены другъ отъ друга на чистую кварту. Тетрахорды были положены въ основу древне-греческой музыки (см. Л. Саккетти. Очеркъ всеобщій исторіи музыки, 2-е изд., стр. 33).

ной гаммы гармонизируется для избѣжанія параллельныхъ большихъ терцій такъ, какъ показано въ нотномъ приложеніи подъ № 101, т. е. вмѣсто V ст. послѣ IV берется секстаккордъ VII-ой.

e) Запрещаются слуховыя квинты, образующіяся двумя смежными аккордами, находящимися въ мелодическомъ положеніи квинты при постепенномъ движеніи верхняго голоса (№ 102 [1]).

f) Слѣдуетъ, по возможности, избѣгать скрытыхъ квинтъ и октавъ, образующихся тамъ, гдѣ любой интервалъ при прямомъ голосоведеніи переходитъ въ квинту и октаву. Скрытыя квинты и октавы называются такъ потому, что пополненіемъ промежуточныхъ нотъ въ голосѣ, идущемъ скачкомъ, онѣ превращаются въ явныя (№ 104). Въ примѣрѣ 104-омъ скрытая квинта и октава обнаружены точками. Скрытыя квинты и октавы часто допускаются между аккордами, имѣющими не менѣе одной общей ноты. Иногда возможны скрытыя квинты и октавы между аккордами, не имѣющими ни одной общей ноты, но при условіи, чтобы онѣ были не въ крайнихъ голосахъ. Впрочемъ, лишь знакомство съ образцовыми сочиненіями можетъ указать на случаи, когда скрытыя октавы и квинты звучатъ не дурно.

g) Голоса не должны отстоять другъ отъ друга на интервалы, болѣе широкіе, чѣмъ октава, за исключеніемъ баса и тенора, допускающихъ большее разстояніе [2]). Въ гармоническихъ задачахъ слѣдуетъ стараться, по возможности, не опускать басоваго голоса ниже Фа или Ми и не поднимать верхняго голоса выше соль или ля [3]).

---

[1]) Брозигъ (см. M. Brosig, Handbuch der Harmonielehre, dritte Auflage, Leipzig. 1882. S. 28) считаетъ за слуховыя квинты послѣдовательность, помѣщенную въ нотномъ приложеніи подъ № 103. Я склоненъ думать, что некрасивый эффектъ этой послѣдовательности зависитъ не отъ слуховыхъ квинтъ (?), а отъ выбора аккордовъ, потому что звуковое впечатлѣніе улучшается замѣною ми минорнаго трезвучія ми мажорнымъ при сохраненіи того же голосоведенія.

[2]) Впрочемъ, ради мелодическаго интереса въ каждомъ голосѣ: сохраненія мотива, имитаціи (§ 115) и т. п. иногда на болѣе или менѣе короткое время можно допустить болѣе широкое разстояніе, чѣмъ октава, и между остальными голосами.

[3]) Чтобы вполнѣ удостовѣриться въ правильности голосоведенія, слѣдуетъ пропѣть каждый отдѣльный голосъ гармонической задачи и сравнить

§ 51. *Задержаніе.* При гармоническихъ послѣдовательностяхъ всѣ ноты предыдущаго аккорда пореходятъ въ ноты слѣдующаго. Но иногда при переходѣ нотъ одного аккорда въ ноты другого, одна или болѣе нотъ предыдущаго остаются въ то время, когда остальныя ноты уже перешли въ ноты слѣдующаго аккорда. Результатомъ такого опаздыванія является созвучіе, состоящее изъ нотъ предыдущаго и слѣдующаго аккорда. Такъ какъ въ подобныхъ случаяхъ ноты предыдущаго аккорда задерживаютъ вступленіе нотъ слѣдующаго, то поэтому онѣ называются *задержаніями.* Слѣдовательно, задержаніе есть нота, чуждая въ данномъ аккордѣ: она принадлежитъ предыдущему и замедляетъ вступленіе ноты, свойственной слѣдующему. Задержаніе можетъ быть въ каждомъ голосѣ (№ 105). Въ примѣрахъ, помѣщенныхъ въ нотномъ приложеніи подъ нумеромъ 105, нота до на первой половинѣ соль мажорнаго аккорда есть задержаніе. Оно отмѣчено крестикомъ.

§ 52. *Приготовленіе задержанія.* Задержаніе должно находиться на сильной части такта и переходить (т. е. разрѣшаться) въ ноту, свойственную аккорду, въ которомъ оно появляется, на слабой. Задержаніе, какъ нота, чуждая въ аккордѣ, диссонируетъ. Всякій диссонансъ на сильной части такта долженъ быть *приготовленъ.* Приготовленнымъ диссонансомъ называется такая диссонирующая нота, которая въ предыдущемъ аккордѣ имѣла значеніе консонанса. Эта нота должна находиться въ обоихъ аккордахъ въ одномъ и томъ же голосѣ. Въ томъ аккордѣ, гдѣ она является консонансомъ, ее можно назвать *приготовляющей,* а въ томъ, гдѣ она диссонируетъ, ей дается названіе приготовленной. Приготовленный диссонансъ долженъ быть или одинаковаго, или меньшаго ритмическаго достоинства въ сравненіи съ нотой, его приготовляющей. Диссонирующая нота (къ данномъ случаѣ задержаніе) и нота, его приготовляющая, соединяются связкой.

каждую пару голосовъ: a) басъ съ теноромъ, b) теноръ съ альтомъ, c) альтъ съ сопраномъ, d) басъ съ альтомъ, e) теноръ съ сопраномъ, f) басъ съ сопраномъ. Упражненіе и навыкъ даютъ возможность болѣе или менѣе быстро замѣчать вкравшіяся погрѣшности.

§ 53. *Правила задержаній:*

a) Задержаніе секунды должно находиться въ нижнемъ [1]) голосѣ и разрѣшаться въ терцію (см. примѣры: a, b и c въ нотномъ приложеніи подъ нумеромъ 105-мъ).

b) Задержаніе ноны должно находиться въ верхнемъ голосѣ [2]) и разрѣшаться въ октаву. Задержаніе ноны въ нижнемъ голосѣ считается за секунду и разрѣшается въ терцію, т. е. въ дециму [3]) (№ 106). Въ примѣрѣ подъ нумеромъ 106-мъ теноровое ре въ до мажорномъ аккордѣ есть задержаніе ноны въ отношеніи баса, разрѣшающейся въ октаву (до—до), и секунды въ отношеніи сопрана, разрѣшающейся въ терцію, т. е. дециму (до—ми).

c) Задержаніе кварты можетъ быть въ верхнемъ и нижнемъ голосѣ. Если задержаніе кварты находится въ верхнемъ голосѣ, то она разрѣшается въ терцію, если же въ нижнемъ, то—въ квинту (см. прим. подъ нумеромъ 105-мъ, буквы b, c и d, гдѣ кварта: до въ отношеніи соль разрѣшается въ терцію (соль-си) и прим. 106, гдѣ кварта (ре-соль) разрѣшается въ квинту (до-соль).

d) Задержаніе септимы должно быть въ верхнемъ голосѣ (т. е или въ сопранѣ, или въ алтѣ, или въ тенорѣ по отношенію къ басу) и разрѣшаться въ сексту (№ 107). Въ примѣрѣ подъ № 107 задержаніе помѣщено въ сопранѣ (буква a), въ которомъ ре есть септима къ теноровому ми, разрѣшающаяся въ сексту (ми-до),—въ альтѣ (буква b), въ которомъ ре есть септима къ теноровому ми, разрѣшающаяся въ сексту (ми-до),—въ тенорѣ (буква c), въ которомъ соль есть септима къ басовому ля, разрѣшающаяся въ сексту (ля-фа). Во всѣхъ этихъ примѣрахъ задержаніе септимы помѣщено въ верхнемъ голосѣ: сопрановое ре къ теноровому ми (буква a), альтовое ре къ теноровому ми

[1]) Нижнимъ голосомъ считается не только басъ, но и теноръ въ отношеніи альта и сопрана, и альтъ въ отношеніи сопрана.

[2]) Верхнимъ голосомъ считается не только сопрановый, но и альтовый въ отношеніи тенороваго и басоваго, и теноровый въ отношеніи послѣдняго.

[3]) Въ гармоническихъ задачахъ задержаніе ноны можетъ быть только въ отношеніи баса.

(буква b), теноровое соль къ басовому ля (буква c) и разрѣшается въ сексту. Въ томъ же примѣрѣ (см. букву d) задержаніе ре есть септима къ сопрановому до, разрѣшающаяся въ октаву (до—до); слѣдовательн задержаніе септимы помѣщено въ нижнемъ голосѣ и разрѣшено въ октаву, что противорѣчитъ правилу и поэтому, несмотря на то, что задержаніе ре вполнѣ правильно въ отношеніе тенороваго ми (задержаніе секунды помѣщено въ нижній голосъ и разрѣшено въ терцію), но такъ какъ это же самое задержаніе ре въ отношеніи сопрановаго голоса есть септима, помѣщенная въ нижній голосъ и разрѣшенная въ октаву, т. е. ошибочно, то такое задержаніе, какъ неправильное, должно быть устранено. Изъ этого примѣра видно, что задержаніе можетъ быть написано только съ условіемъ полной правильности каждаго изъ голосовъ аккорда.

e) Задержаніе, замедляя вступленіе ноты, свойственной слѣдующему аккорду, иногда опаздываетъ своимъ разрѣшеніемъ, могущимъ наступить тогда, когда остальные голоса аккорда перешли въ новое созвучіе, долженствующее имѣть въ качествѣ составной части ноту, въ которую разрѣшается задержаніе (№ 108).

g) Прежде чѣмъ разрѣшиться, задержаніе можетъ перейти въ любую ноту, принадлежащую тому аккорду, въ которомъ оно находится № 109).

h) Задержаніе обыкновенно разрѣшается на ступень внизъ, но можетъ разрѣшаться и на ступень вверхъ (№ 110 [1]).

h) Посредствомъ задержаній нельзя избѣгать параллельныхъ октавъ и квинтъ (№ 111).

i) Можно писать сразу нѣсколько задержаній въ одномъ и томъ-же аккордѣ, но такъ, чтобы они двигались терціями или секстами (№ 112).

§ 54. *Предъемъ.* Въ сравненіе съ задержаніемъ предъемъ пред-

[1]) Задержанія, разрѣшающіяся вверхъ, чаще встрѣчаются въ свободномъ стилѣ, въ которомъ допускаются разныя уклоненія отъ указанныхъ въ текстѣ правилъ, относящихся къ строгому стилю: употребленіе совсѣмъ неприготовленныхъ задержаній или недостаточно приготовленныхъ, т. е. такихъ диссонирующихъ нотъ, которыя въ предыдущихъ аккордахъ играли роль консонирующихъ, но имѣли меньшую ритмическую стоимость.

ставляетъ явленіе обратное: этотъ терминъ обозначаетъ ноту, помѣщаемую на слабой части такта, чуждую въ данномъ аккордѣ, принадлежащую слѣдующему, появленіе котораго такимъ образомъ предупреждается (№ 113). Иногда предъемъ не остается на мѣстѣ, а переходитъ въ другую ноту того-же аккорда, которому принадлежитъ (№ 114). Въ примѣрахъ подъ нумерами: 113 и 114 предъемы обозначены крестиками.

§ 55. *Проходящія ноты.* Диссонансы на сильныхъ частяхъ такта могутъ быть въ качествѣ приготовленныхъ задержаній, на слабыхъ—въ видѣ проходящихъ нотъ, которыя бываютъ діатоническими и хроматическими [1]).

А. *Діатоническая проходящая нота.* Она можетъ явиться тамъ, гдѣ голосъ двигается на терцію [2]) вверхъ или внизъ (№ 115). Въ примѣрѣ 115 проходящая нота (фа) отмѣчена крестикомъ. Представляя ноту, чуждую въ данномъ аккордѣ, она диссонируетъ, поэтому она должна находиться между двумя консонансами и итти *постепеннымъ ходомъ* [3]). При употребленіи діатоническихъ проходящихъ нотъ нужно исполнять слѣдующія правила:

а) нельзя избѣгать посредствомъ діатоническихъ проходящихъ нотъ ни параллельныхъ квинтъ, ни октавъ (№ 118);

---

[1]) Проходящія ноты могутъ быть и на сильныхъ частяхъ такта въ такъ называемомъ свободномъ стилѣ.

[2]) Тамъ, гдѣ голосъ двигается на кварту вверхъ или внизъ, иногда могутъ быть написаны двѣ проходящія ноты (№ 116).

[3]) Иногда въ строгомъ стилѣ встрѣчается диссонирующая нота, идущая постепеннымъ ходомъ изъ предыдущаго консонанса и *прыгающая* въ консонансъ-же (обыкновенно на терцію внизъ). Она называется *камбіатой* (№ 117). Въ примѣрѣ 117 камбіаты обозначены крестиками. Нѣкоторые теоретики, напримѣръ, Беллерманъ, ее вполнѣ допускаютъ (см. H. Bellermann, der Contrapunct oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition. Berlin. 1862. S. 80—83). Другіе совѣтуютъ ею не злоупотреблять. (Cherubini, Cours de contre-point et de fugue, p. 19). Она встрѣчается въ контрапунктическихъ сочиненіяхъ величайшихъ композиторовъ, какъ это видно изъ 117 примѣра, заимствованнаго изъ Мотета Палестрины «Ego sum panis» (см. Bellermann, Der Contrapunkt, Berlin. 1862. S. 82). Въ гармоническихъ задачахъ она не употребляется.

b) не слѣдуетъ писать діатоническихъ проходящихъ нотъ тамъ, гдѣ онѣ производятъ параллельныя квинты и октавы (№ 119).

B. *Хроматическая проходящая нота*. Она можетъ появиться тамъ, гдѣ голосъ двигается на цѣлый тонъ вверхъ или внизъ. Подобно діатонической проходящей нотѣ, она должна быть между двумя консонансами, т. е. между двумя аккордовыми нотами, и итти постепеннымъ ходомъ [1]) (№ 120). Хроматическая проходящая нота получаетъ свое названіе отъ предыдущей, которую и измѣняетъ хроматически (напр., соль идетъ въ ля черезъ соль діезъ, а не черезъ ля бемоль, а ля идетъ въ соль черезъ ля бемоль, а не черезъ соль діезъ, какъ это видно въ примѣрѣ 120 [2]).

Тамъ, гдѣ голосъ двигается на цѣлый тонъ вверхъ или внизъ, всегда есть возможность помѣстить хроматическую проходящую ноту, но не во всѣхъ случаяхъ она красива. Если возможно взять нѣсколько проходящихъ нотъ, при переходѣ одного трезвучія въ другое, то слѣдуетъ выбирать такія, которыя превращаютъ аккорды въ принадлежащія какому-нибудь ладу, гдѣ они образуютъ наиболѣе правильную послѣдовательность ступеней. Такъ, напримѣръ, при переходѣ до мажорнаго трезвучія въ ре минорное, можно написать три проходящія ноты, а именно: a) до вести въ ре черезъ до-діезъ, b) ми въ ре черезъ ми-бемоль, c) соль въ фа черезъ соль-бемоль (№ 123). Изъ этихъ примѣровъ звучитъ хорошо лишь тотъ, въ которомъ взята проходящая нота до діезъ, превращающая до мажорное трезвучіе въ уменьшенное трезвучіе VII ст. ре минорнаго лада, правильно разрѣшающееся въ тоническое ре минорное трезвучіе. При переходѣ изъ до мажорнаго трезвучія въ ре минорное проходящая нота ми бемоль звучитъ дурно, по-

---

[1]) Въ свободномъ стилѣ голосъ можетъ переходить прямо въ хроматическую проходящую ноту, при чемъ нота, отъ которой послѣдняя происходитъ, подразумѣвается. Подобныя хроматическія проходящія ноты и аккорды, въ которыхъ онѣ появляются, называются нѣкоторыми теоретиками альтерированными (см. M. Brosig, Handbuch der Harmonielehre, 3 Auflage, Leipzig. 1882, S. 68—70). Въ 121 примѣрѣ взяты проходящія ноты прямо, въ 122 указано отъ какихъ онѣ произошли.

[2]) Орѳографія проходящей ноты обыкновенно слѣдуетъ орѳографіи хроматической гаммы (см. примѣръ 57).

тому что превращаетъ до мажорное трезвучіе въ до минорное, послѣ котораго хорошо звучитъ не ре минорное, а ре мажорное, такъ какъ въ этомъ случаѣ первое (до минорное) пріобрѣтаетъ характеръ суб-доминантоваго, а второе (ре мажорное) доминантоваго аккорда въ соль минорномъ (или соль мажорномъ гармоническомъ) ладѣ (№ 124). При переходѣ до мажорнаго трезвучія въ ре минорное проходящая нота соль бемоль звучитъ дурно, потому что превращаетъ до мажорное трезвучіе въ уменьшенное трезвучіе VII ст. (съ проходящей нотой ми) въ ре бемоль мажорномъ ладѣ, которое разрѣшается не въ ре минорное, а въ ре бемоль мажорное трезвучіе (№ 125).

§ 56. *Переченье.* При хроматизмѣ слѣдуетъ остерегаться переченья, заключающагося въ совпаденіи ноты, свойственной данному ладу съ ея хроматическимъ измѣненіемъ. Это совпаденіе можетъ быть въ одномъ аккордѣ (№ 126), въ двухъ, непосредственно слѣдующихъ одинъ за другимъ (№ 127) и въ двухъ аккордахъ, раздѣленныхъ однимъ промежуточнымъ созвучіемъ (№ 128).

Первый случай (прим. 126) избѣгается такъ: въ моментъ появленія хроматической проходящей ноты ея совпаденіе съ нотой хроматически неизмѣненной устраняется тѣмъ, что послѣдняя переходитъ въ діатоническую проходящую, свойственную тому ладу, въ которомъ слѣдующее за этими проходящими нотами трезвучіе могло-бы играть роль тоническаго (№ 129). Въ № 129a въ моментъ появленія ми бемоля въ альтѣ теноровое ми, во избѣжаніе переченья, переходитъ въ фа діезъ, которое звучитъ лучше, чѣмъ фа, потому что слѣдующее трезвучіе— соль мажорное, а въ соль мажорной гаммѣ нѣтъ фа, а есть фа діезъ. Въ примѣрѣ 129b въ моментъ появленія до діеза въ басу до сопрановое, для избѣжанія переченья, переходитъ въ си бемоль, звучащее лучше, чѣмъ си, потому что слѣдующее трезвучіе—ре минорное, а въ ре минорной (гармонической) гаммѣ нѣтъ си, а си бемоль.

Иногда совпаденіе хроматическаго измѣненія ноты, находящейся въ томъ-же аккордѣ, но въ другомъ голосѣ въ неизмѣненномъ видѣ, встрѣчается въ сочиненіяхъ разныхъ композиторовъ (№ 130).

Въ примѣрѣ № 130a, взятомъ изъ сонаты Бетховена ор. 13

(Adagio cantabile, 4 тактъ) ми бекаръ въ верхнемъ голосѣ, въ качествѣ проходящей ноты, совпадаетъ съ ми бемолемъ въ басу. Въ примѣрѣ № 130b, взятомъ изъ сонаты Бетховена ор. 10 № 3 (Largo e mesto, 18 тактъ) ре бекаръ въ сопранѣ совпадаетъ съ ре діезомъ въ альтѣ [1]).

Второй случай переченья (№ 127) заключается въ хроматическомъ измѣненіи ноты, встрѣчающейся въ предыдущемъ аккордѣ въ неизмѣненномъ видѣ въ другомъ голосѣ. Чтобы избѣгнуть этой ошибки слѣдуетъ произвести хроматическое измѣненіе ноты въ томъ-же голосѣ, въ какомъ она была въ неизмѣненномъ видѣ въ предыдущемъ аккордѣ. Поэтому послѣдовательность 127 примѣра слѣдуетъ измѣнить такъ, какъ написано въ примѣрѣ 132.

Третій случай переченья (№ 128) заключается въ томъ, что хроматическое измѣненіе ноты встрѣчается въ неизмѣненномъ видѣ въ другомъ голосѣ аккорда, послѣ котораго взятъ еще промежуточный или-же написаны одна или болѣе проходящихъ нотъ. Въ примѣрѣ 128a послѣ до мажорнаго аккорда взятъ соль мажорный, который переходитъ въ до минорный. Непріятный эффектъ переченья зависитъ оттого, что въ до мажорномъ аккордѣ мы слышимъ ноту ми бекаръ, а въ до минорномъ ми бемоль, при чемъ первая изъ этихъ нотъ была въ сопранѣ, а вторая въ тенорѣ. Въ примѣрѣ 128b послѣ до мажорнаго аккорда взяты двѣ діатоническія проходящія ноты: си въ басу и ре въ сопранѣ, а затѣмъ ля мажорный аккордъ. Непріятный эффектъ этого переченья зависитъ оттого, что мы слышимъ въ до мажорномъ аккордѣ ноту до, а въ ля мажорномъ ноту до діезъ, при чемъ первая изъ этихъ нотъ находится въ басу, а вторая въ сопранѣ. Чтобы устранить эту рѣзкость, достаточно измѣнить проходящую ноту си на си бемоль (№ 133). Это измѣненіе помогаетъ потому, что въ данномъ случаѣ ля мажорному

---

[1]) Въ примѣрѣ № 130a мы имѣемъ образчикъ увеличенной октавы, въ примѣрѣ 130b — уменьшенной октавы. Въ качествѣ обращенія послѣдней «можно получить рѣдко употребляемое задержаніе увеличенной примы». См. Н. А. Римскій-Корсаковъ, Практическій учебникъ гармоніи, 3 изданіе, стр. 85. № 131 заимствованъ оттуда-же.

аккорду приданъ характеръ доминантоваго трезвучія, т. е. V ступени ре минорной гаммы, въ которой нѣтъ ноты си, а есть си бемоль [1]).

Примѣръ 133 можно написать еще иначе, какъ показано въ 134 примѣрѣ.

Въ немъ эффектъ переченья (басовое и теноровое до въ до мажорномъ аккордѣ перечитъ сопрановому до діезу въ ля мажорномъ) устраненъ тѣмъ, что три аккорда: до мажорный, первое обращеніе соль минорнаго и ля мажорный представляютъ правильную гармоническую послѣдовательность: до мажорное трезвучіе находится на V ст. въ фа мажорной гаммѣ, оно переходитъ во второе обращеніе соль минорнаго аккорда, находящагося на II ст. той-же гаммы (представляя квинтовое отношеніе съ предыдущимъ), которое можетъ быть также на IV ст. въ ре минорѣ; послѣ этого аккорда ля мажорный является какъ доминантовое трезвучіе, долженствующее въ каданс҃ѣ слѣдовать за субдоминантовымъ (IV ст.) [2]). Такою-же правильною гармоническою послѣдовательностью объясняется причина, по которой исчезаетъ рѣзкость переченья въ фригійскомъ каданс҃ѣ (§ 47, прим. 93).

§ 57. *Украшающія ноты.*

А. *Вспомогательная нота.* Она находится на слабой части такта и берется ступенью выше или ниже аккордовой, въ которую тотчасъ переходитъ (№ 136).

Въ 136 примѣрѣ вспомогательныя ноты (фа и ре) отмѣчены крестиками. Иногда вспомогательную ноту, удаленную на цѣлый тонъ отъ

[1]) Вслѣдствіе проходящихъ нотъ: си бемоля въ басу и ре въ сопранѣ образуется аккордъ: си-бемоль-ми-соль-ре, который объясняется, какъ одно изъ обращеній септаккорда (см. § 68) ми-соль-си-бемоль-ре, находящагося на II-й ст. ре минорной гаммы.

[2]) Переченье особенно часто встрѣчается въ сочиненіяхъ прежнихъ композиторовъ. Этотъ фактъ Шпитта объясняетъ тѣмъ, что послѣдніе считали хроматическія измѣненія звука «случайностями», не способными измѣнять характеръ лада. (Ph. Spitta, I. S. Bach. Leipzig. 1873. Bd. I. S. 82—83). Эффектъ переченья можетъ встрѣтиться въ мелодіи, т. е. въ послѣдовательномъ рядѣ нотъ. Оно наблюдается тамъ, гдѣ хроматическое измѣненіе тона является послѣ того, какъ онъ былъ слышанъ въ другой октавѣ въ своемъ неизмѣненномъ видѣ (см. прим. подъ № 135, заимствованный изъ Серенады (Ständchen) Фр. Шуберта).

аккордовой, можно приблизить къ послѣдней на полутонъ посредствомъ хроматическаго измѣненія [1]).

Въ примѣрѣ 137, заимствованномъ изъ сонаты Бетховена (ор. 2, № 1, 14 тактъ 1 части) нота си бекаръ взята вмѣсто си-бемоля, свойственнаго ля-бемоль мажорному ладу, въ которомъ написанъ этотъ тактъ названнаго произведенія. Иногда одна вспомогательная нота переходитъ въ другую, прежде чѣмъ разрѣшится въ аккордовую ноту (№ 138). Первая половина перваго такта въ 138 примѣрѣ (см. сонату Бетховена ор. 2, № 1, 26 и 27 такты 1 части) имѣетъ аккордовыя ноты: до ми бемоль и ля бемоль (первое обращеніе ля бемоль мажорнаго трезвучія); вспомогательная нота соль прыгаетъ въ вспомогательную ноту си бемоль прежде, чѣмъ перейти въ аккордовую ноту ля бемоль. Вторая половина того-же такта имѣетъ аккордовыя ноты: соль, ми-бемоль и си-бемоль (первое обращеніе ми-бемоль мажорнаго трезвучія); вспомогательная нота ля-бекаръ прыгаетъ въ вспомогательную ноту до прежде, чѣмъ перейти въ аккордовую ноту си бемоль. Въ слѣдующемъ неполномъ тактѣ того-же примѣра аккордовыя ноты: ля-бемоль, ми-бемоль и до (ля-бемоль мажорное трезвучіе); вспомогательная нота си бекаръ прыгаетъ въ ре бемоль прежде, чѣмъ перейти въ до [2]).

B. Перемѣнная нота. Она находится на сильной части такта и берется ступенью выше или ниже аккордовой, въ которую тотчасъ

---

[1]) Вспомогательныя ноты могутъ образовать переченья, параллельныя квинты и пр., иногда звучащія дурно и потому запрещаемыя, иногда-же звучащія лучше и въ такихъ случаяхъ допускаемыя. Такъ, напримѣръ, въ Практическомъ учебникѣ гармоніи Н. А. Римскаго-Корсакова (изд. 3, стр. 78) указаны явившіяся вслѣдствіе вспомогательныхъ нотъ переченья, изъ которыхъ одни допускаются, другія нѣтъ. Тамъ-же указана нежелательная параллельная квинта, явившаяся также по причинѣ вспомогательной ноты. Наоборотъ, въ учебникѣ гармоніи Брозига (M. Brosig. Handbuch der Harmonielehre, 3 Auflage. S. 96) приведены примѣры допускаемыхъ параллельныхъ квинтъ, являющихся слѣдствіемъ употребленія вспомогательныхъ нотъ. Тѣсныя предѣлы этого краткаго руководства не позволяютъ входить въ такія подробности, тѣмъ болѣе, что лучшее средство для ознакомленія съ вспомогательными нотами заключается въ изученіи образцовыхъ сочиненій лучшихъ композиторовъ.

[2]) Въ этихъ примѣрахъ аккордовые ноты взяты не единовременно, а одна за другой, что производитъ фигурацію, о которой см. ниже (§ 58).

переходитъ. Если она отстоитъ отъ аккордовой на цѣлый тонъ, то можетъ быть приближена къ послѣдней посредствомъ хроматическаго измѣненія (№ 139). Въ 139 примѣрѣ, заимствованномъ изъ сонаты Бетховена (ор. 81, 50 тактъ 1 части) взято си бемоль мажорное трезвучіе (на второй четверти, которая ударяется вслѣдствіе синкопы); ноты соль, до діезъ и ми бекаръ — перемѣнныя, изъ которыхъ двѣ послѣднія повышены на полутонъ [1]).

§ 58. *Фигурація.* Фигураціей называется разукрашиваніе голосовъ разными способами: а) употребленіемъ вспомогательныхъ, перемѣнныхъ, проходящихъ нотъ, задержаній и предъемовъ, отчего получается *мелодическая фигурація*; b) расчлененіемъ аккордовыхъ нотъ на болѣе или менѣе мелкія ритмическія доли, что даетъ въ результатѣ *ритмическую фигурацію*; с) прыжками въ разныя аккордовыя ноты, что приводитъ къ разложенію аккордовъ на ихъ составныя части, т. е. *арпеджіо или гармонической фигураціи*.

Для первыхъ двухъ особыхъ правилъ нѣтъ, а для гармонической необходимо принять во вниманіе слѣдующія соображенія. Ноты фигураціи должны подчиняться законамъ голосоведенія, т. е. если, напримѣръ, фигура состоитъ изъ четырехъ нотъ, то нижняя играетъ роль баса, вторая отъ нижней — роль тенора, третья отъ нижней (или вторая отъ верхней) — роль альта, верхняя — роль сопрана. Слѣдовательно, первая нота первой фигуры должна двигаться по всѣмъ правиламъ голосоведенія въ первую ноту второй фигуры, вторая нота первой фигуры во вторую ноту второй и т. д. Поэтому, лучшее средство провѣрить гармоническую фигурацію состоитъ въ томъ, чтобы ея ноты, со-

[1]) Перемѣнная нота иногда называется камбіатой (nota cambiata), апподжіатурой, форшлагомъ (см. H. Riemann, Musik—Lexikon, 3 Auflage, Art. Wechselnote. S. 1083—1084). Иногда перемѣнными нотами называются «брошенные неразрѣшенными диссонансы» (см. Н. А. Римскій-Корсаковъ, Практическій учебникъ гармоніи, 3 изд., стр. 96). Тѣсныя предѣлы этого руководства не позволяютъ вдаваться въ подробности относительно всѣхъ возможныхъ украшающихъ нотъ, мало употребительныхъ въ гармоническихъ задачахъ. Онѣ преимущественно встрѣчаются въ фигураціи, употребляемой въ свободныхъ сочиненіяхъ. Для изученія украшающихъ нотъ всего полезнѣе анализировать образцовыя творенія лучшихъ композиторовъ.

ставляющія арпеджированный аккордъ, взять одновременно, въ качествѣ аккордовыхъ голосовъ (№ 140) [1].

Четырезвучія или септаккорды.

§ 59. Четырезвучія или септаккорды могутъ образоваться на сильныхъ частяхъ такта, благодаря задержаніямъ или приготовленнымъ диссонансамъ [2], а на слабыхъ вслѣдствіе проходящихъ нотъ (см. № 115).

§ 60. Каждый септаккордъ состоитъ изъ четырехъ нотъ (образующихъ три терціи): нижней или основной ноты, второй отъ нижней или терціи, третьей отъ нижней или квинты и верхней или септимы. Если у септаккорда внизу основная нота, то онъ состоитъ изъ трехъ интерваловъ: терціи, квинты и септимы и называется *септаккордомъ въ основномъ положеніи или просто септаккордомъ*. Если у септаккорда внизу терція, то онъ состоитъ изъ трехъ интерваловъ: терціи, квинты и сексты и называется *первымъ обращеніемъ септаккорда или квинтсекстаккордомъ*. Если у септаккорда внизу квинта, то онъ состоитъ изъ трехъ интерваловъ: терціи, кварты и септимы и называется *вторымъ обращеніемъ септаккорда или терцквартаккордомъ*. Если у септаккорда внизу септима, то онъ состоитъ изъ трехъ интерваловъ: секунды, кварты и сексты и называется *третьимъ обращеніемъ септаккорда или секундаккордомъ*.

§ 61. Септаккордъ въ основномъ положеніи обозначается цыфрою 7, квинтсекстаккордъ — $^{6}_{5}$, терцквартаккордъ — $^{4}_{3}$, секундаккордъ — $^{4}_{2}$ или просто 2 (№ 141).

§ 62. Септаккорды и ихъ обращенія допускаютъ множество различныхъ видовъ; изъ нихъ въ гармоническихъ задачахъ наиболѣе

---

[1]) Фигураціи преимущественно употребляются въ сочиненіяхъ свободнаго стиля инструментальной музыки. Анализъ образцовыхъ произведеній этого рода всего болѣе помогаетъ изученію фигураціи. Весьма полезно (при знаніи всѣхъ аккордовъ) писать четырехъ-голосно по всѣмъ правиламъ голосоведенія аккордовые экстракты, напр., сонатъ Бетховена. Примѣромъ этой работы можетъ служить ля-минорная прелюдія второй части сочиненія І. С. Бахъ: «Das Wohltemperirte Clavier», къ которой написана ея гармоническая основа Кирнбергеромъ (см. Kirnberger, Die Wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie. Berlin und Königsberg. 1773. S. 107).

[2]) Въ свободномъ стилѣ септаккорды являются неприготовленными.

употребительны тѣ, которыя помѣщены въ 142 примѣрѣ. Если данъ септаккордъ въ одномъ изъ своихъ широкихъ видовъ, то для его опредѣленія нужно привести его въ наиболѣе узкій приближеніемъ всѣхъ верхнихъ нотъ къ нижней, не измѣняя послѣдней: тогда обнаружатся составляющіе его интервалы, которые дадутъ возможность опредѣлить — находится-ли данный септаккордъ въ своемъ основномъ положеніи или же въ одномъ изъ его обращеніи (№ 143). Въ 143 примѣрѣ данъ аккордъ: фа-діезъ-ре - до - ля. Приводя этотъ аккордъ въ наиболѣе узкій видъ приближеніемъ всѣхъ верхнихъ нотъ къ нижней, мы получимъ аккордъ фа - діезъ - ля - до - ре, состоящій изъ терціи, квинты и сексты, т. е. квинтсекстаккордъ. Такъ какъ квинтсекстаккордъ имѣетъ внизу терцію септаккорда, то, значитъ, фа-діезъ есть терція, а основная нота ре. Слѣдовательно, данный квинтсекстаккордъ есть первое обращеніе септаккорда: ре-фа-діезъ-ля-до [1]).

§ 63. Септаккорды могутъ быть построены на каждой нотѣ мажорной (№ 144) и минорной гаммы (№ 145). Изъ этихъ септаккордовъ тотъ, который находится на V ступени, называется *доминантсептаккордомъ*, а остальные побочными. Изъ побочныхъ септаккордовъ тотъ, который находится на VII ступени минорной гаммы называется уменьшеннымъ [2]). Каждый изъ этихъ септаккордовъ требуетъ особаго разрѣшенія.

§ 64. *Доминантсептаккордъ.* Онъ находится какъ въ мажорѣ, такъ и въ минорѣ на V ступени и состоитъ изъ большого трезвучія и малой септимы. При его разрѣшеніи, которое производится въ тоническое трезвучіе, основная нота, если находится въ нижнемъ голосѣ, то прыгаетъ на квинту внизъ или на кварту вверхъ, т. е. въ тонику строя; если же основная нота находится не въ басу, а въ одномъ изъ среднихъ голосовъ или верхнемъ, то остается на мѣстѣ [3]); терція идетъ на

---

[1]) Такимъ образомъ слѣдуетъ поступать для опредѣленія не только септаккордовъ, но и всѣхъ остальныхъ аккордовъ.

[2]) Уменьшенный септаккордъ часто употребляется и на VII ступени гармонической мажорной гаммы.

[3]) Если основная нота остается на мѣстѣ при разрѣшеніи доминантсептаккорда въ основномъ положеніи, то получается квартсекстаккордъ тони-

ступень вверхъ, квинта на ступень вверхъ или внизъ, септима на ступень внизъ. Слѣдовательно, основный доминантсептаккордъ разрѣшается въ тоническое трезвучіе безъ квинты, первое и второе обращеніе доминатсептаккорда—въ полное тоническое трезвучіе, а его третье обращеніе въ секстаккордъ отъ тоническаго трезвучія (№ 146).

Въ доминантсептаккордѣ диссонируетъ лишь септима, поэтому она обязательно разрѣшается на ступень внизъ. Изъ остальныхъ нотъ названнаго аккорда терція, какъ вводный тонъ, требуетъ перехода въ тонику, т. е. на ступень вверхъ. Къ тому же разрѣшенію обязываетъ ее и то, что она образуетъ съ септимой интервалъ уменьшенной квинты или въ обращеніи чрезмѣрной кварты. Впрочемъ, если терція доминантсептаккорда находится въ одномъ изъ среднихъ голосовъ, то можетъ прыгать на терцію внизъ въ квинту тоническаго трезвучія; такимъ образомъ основной доминантсептаккордъ можетъ разрѣшиться въ полное тоническое трезвучіе (№ 147). Квинта доминантсептаккорда можетъ прыгать на кварту вверхъ въ квинту тоническаго трезвучія (№ 148).

§ 65. Въ доминантсептаккордѣ иногда пропускается одинъ изъ среднихъ тоновъ [1]), обыкновенно квинта и удвоивается основной (№ 149).

§ 66. Доминантсептаккордъ употребляется въ секвенціи, которая можетъ пройти черезъ весь квинтовый кругъ (№ 150).

§ 67. Доминантсептаккордъ можетъ встрѣтиться во всѣхъ кадансахъ, гдѣ употребляется аккордъ V ступени (№ 151).

§ 68. *Побочные септаккорды*. Находясь на всѣхъ ступеняхъ, исключая V, въ мажорной и минорной гаммахъ, они представляютъ разнообразный составъ, какъ это видно изъ прилагаемой таблицы:

Таблица побочныхъ септаккордовъ.

	Мажоръ.	Миноръ.
Септаккорды изъ большого трезвучія и большой септимы находятся на	I, IV	VI

ческаго трезвучія, который въ свою очередь диссонируетъ, поэтому, не представляетъ удовлетворительнаго разрѣшенія.

[1]) При пропускѣ нотъ всякаго аккорда нужно соблюдать слѣдующее правило: нельзя пропускать лишь тѣ ноты, которыя входятъ въ составъ интервала, характеризующаго данный аккордъ.

	Мажоръ.	Миноръ.
Септаккорды изъ малаго трезвучія и малой септимы находятся на	II, III, VI	IV
Септаккорды изъ уменьшеннаго трезвучія и малой септимы находятся на	VII	II
Септаккордъ изъ малаго трезвучія и большой септимы находится на		I
Септаккордъ изъ увеличеннаго трезвучія и большой септимы находится на		III
Септаккордъ изъ уменьшеннаго трезвучія и уменьшенной септимы находится на		VII

§ 69. *Разрѣшеніе побочныхъ септаккордовъ.* Септаккорды I, II, III, IV и VI ступени мажора, II и VI ступени минора разрѣшаются подобно доминантсептаккорду, т. е. основная нота, если находится въ нижнемъ голосѣ, то прыгаетъ на квинту внизъ или на кварту вверхъ, если же основная нота находится въ одномъ изъ среднихъ голосовъ или въ верхнемъ, то остается на мѣстѣ; терція двигается на ступень вверхъ; квинта обыкновенно идетъ на ступень внизъ, но иногда можетъ двигаться на ступень вверхъ (когда этимъ ходомъ не образуется скачка на увеличенную секунду); септима разрѣшается на ступень внизъ. Вслѣдствіе такого разрѣшенія получается послѣдовательность ступеней, встрѣчающаяся въ квинтовой секвенціи (прим. 82): септаккордъ I-ой ступени разрѣшается въ трезвучіе IV, септаккордъ II ступени въ трезвучіе V, септаккордъ III ступени въ трезвучіе VI, септаккордъ IV ступени въ трезвучіе VII, септаккордъ VI ступени въ трезвучіе II. Слѣдовательно, всѣ эти септаккорды находятся въ квинтовомъ отношеніи къ тѣмъ трезвучіямъ, въ которыя разрѣшаются.

Септаккордъ VII ступени мажора разрѣшается такъ: основной тонъ и терція идутъ на ступень вверхъ, квинта и септима — на ступень внизъ [1]). Уменьшенный септаккордъ, находящійся въ гармонической мажорной и минорной гаммѣ, разрѣшается также, т. е. основной тонъ и терція идутъ на ступень вверхъ, квинта и септима на ступень внизъ. Поэтому при разрѣшеніи септаккордовъ VII ступени въ тоническомъ

[1]) При секвенціи изъ побочныхъ септаккордовъ септаккордъ VII ступени переходитъ въ трезвучіе III ступени.

трезвучія удвоивается терція [1]). Септаккордъ IV ступени минора разрѣшается подобно доминантсептаккорду и переходитъ въ трезвучіе VII ступени, но не гармонической минорной гаммы, а естественной (чтобы избѣгнуть скачковъ въ увеличенные и уменьшенные интервалы). Въ септаккордѣ III ступени минора разрѣшается квинта на ступень вверхъ, а септима на ступень внизъ; остальные тоны остаются на мѣстѣ. Въ септаккордѣ I ступени минора разрѣшается лишь одна септима на ступень вверхъ, а остальные тоны остаются на мѣстѣ (№ 152).

Такой же септаккордъ, какъ на I ступени минора, т. е. состоящій изъ малаго трезвучія и большой септимы, можетъ встрѣтиться и на IV ступени гармоническаго мажора, который разрѣшается въ квартсекстаккордъ тоническаго трезвучія: основной тонъ идетъ на ступень вверхъ, квинта на ступень внизъ, а остальныя тоны остаются на мѣстѣ (№ 153).

§ 70. *Побочныя разрѣшенія септаккордовъ.* Разрѣшенія септаккордовъ, изложенныя въ §§ 64 и 69, могутъ быть названы главными. Кромѣ своего главнаго разрѣшенія, каждый септаккордъ допускаетъ еще побочныя разрѣшенія во всѣ мажорныя и минорныя трезвучія тѣхъ ладовъ, которымъ принадлежитъ, исключая двухъ, входящихъ въ его составъ. Такъ, напримѣръ, доминантсептаккордъ можетъ разрѣшиться не только въ трезвучіе I ступени мажора и минора, но и въ трезвучіе II и III ступени мажора, IV, V и VI ступени мажора и минора (№ 154).

§ 71. *24 разрѣшенія уменьшеннаго септаккорда.* Каждый уменьшенный септаккордъ, находясь на VII ступени мажорной и минорной гаммы, имѣетъ два главныя разрѣшенія: въ тоническое трезвучіе мажора и минора. Кромѣ этого главнаго разрѣшенія, уменьшенный септаккордъ имѣетъ еще четыре побочныхъ: въ трезвучіе III ступени мажора, въ трезвучіе IV и V ступени (которыя одинаковы въ гармо-

[1]) Если бы терція септаккордовъ VII ступени шла внизъ, то она образовала бы параллельныя квинты съ ихъ септимой, разрѣшающейся на ступень внизъ. Впрочемъ, если терція септаккордовъ VII ступени находится выше септима, то можетъ итти на ступень внизъ, образуя съ разрѣшеніемъ септимы параллельныя кварты, которыя допускаются.

нической мажорной и минорной гаммы той же тоники) и въ трезвучіе VI ступени минора. Слѣдовательно, всѣхъ разрѣшеній уменьшеннаго септаккорда, какъ главныхъ, такъ и побочныхъ, шесть [1]). Но такъ какъ уменьшенная септима равна большой секстѣ, уменьшенная квинта — чрезмѣрной квартѣ, малая терція — увеличенной секундѣ, то данный уменьшенный септаккордъ можно энгармонически назвать въ видѣ квинтсекстаккорда, терцквартаккорда и секундаккорда, изъ которыхъ каждый, въ качествѣ обращенія новаго уменьшеннаго септаккорда, допускаетъ по шести разрѣшеній. Слѣдовательно, шесть разрѣшеній даетъ основной уменьшенный септаккордъ, столько же получается отъ его энгармоническаго видоизмѣненія на квинтсекстаккордъ, на терцквартаккордъ и на секундаккордъ. Итакъ, всѣхъ разрѣшеній уменьшеннаго септаккорда: главныхъ, побочныхъ и тѣхъ, которыя получаются отъ его энгармоническихъ видоизмѣненій, двадцать четыре (№ 155).

Такъ какъ каждый уменьшенный септаккордъ, благодаря энгармонизму, можетъ принимать видъ основного, квинтсекстаккорда, терцквартаккорда и секундаккорда, то три уменьшенныя септаккорда на трехъ нотахъ, отстоящихъ другъ отъ друга на полутонъ, даютъ разрѣшенія въ тоническіе аккорды всѣхъ мажорныхъ и минорныхъ ладовъ квинтового круга (№ 156).

§ 72. *Неполныя разрѣшенія.* Въ септаккордахъ можетъ разрѣшаться или одна септима на ступень внизъ или квинта и септима на ступень внизъ [2]). Такое разрѣшеніе можетъ именоваться неполнымъ. При разрѣшеніи одной септимы на ступень внизъ септаккордъ переходитъ въ квинтсекстаккордъ, квинтсекстаккордъ въ терцквартаккордъ, терцквартаккордъ въ секундаккордъ, секундаккордъ въ септаккордъ (№ 157). При разрѣшеніи квинты и септимы на ступень внизъ септаккордъ переходитъ въ терцквартаккордъ, терцквартаккордъ въ септаккордъ (№ 158),

---

[1]) Во всѣхъ разрѣшеніяхъ уменьшеннаго септаккорда только одна нота двигается на цѣлый тонъ, а остальныя на полутонъ.

[2]) Само собой разумѣется, что такое разрѣшеніе не допускается въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ при подобномъ разрѣшеніи производится скачекъ на увеличенную секунду.

квинтсекстаккордъ въ секундаккордъ, секундаккордъ въ квинтсекстаккордъ (№ 159).

Септаккорды со своими полными и неполными разрѣшеніями могутъ употребляться въ секвенціяхъ (№ 160). Примѣры секвенцій, помѣщенныхъ подъ № 160, слѣдуетъ написать во всѣхъ ладахъ, начиная со всѣхъ шести видовъ трезвучій (§ 41, № 65).

Септаккорды могутъ употребляться въ кадансахъ. О доминантсептаккордѣ въ кадансахъ было сказано въ § 67. Изъ побочныхъ септаккордовъ въ кадансахъ употребляются:

a) приготовленный септаккордъ IV ст. въ основномъ положеніи и въ первомъ обращеніи вмѣсто трезвучія IV ст. (№ 161);

b) приготовленный септаккордъ II-ой ст. въ основномъ положеніи, въ первомъ и второмъ обращеніи вмѣсто трезвучія II ст. (№ 162).

Нонаккордъ, ундецимаккордъ, терцдецимаккордъ.

§ 73. Нонаккордъ, ундецимаккордъ и терцдецимаккордъ обыкновенно являются слѣдствіемъ задержаній. Нонаккордъ обозначается цифрою 9, ундецимаккордъ—цифрою 11, терцдецимаккордъ—цифрою 13 [1]).

§ 74. *Нонаккордъ.* Онъ состоитъ изъ основнаго тона, терціи, квинты, септимы и ноны и обыкновенно употребляется на V ст. лада (доминантнонаккордъ). Нонаккордъ съ большой ноной называется большимъ, съ малой — малымъ. Онъ разрѣшается такъ: основной тонъ прыгаетъ на квинту внизъ или на кварту вверхъ, терція на ступень вверхъ, квинта на ступень вверхъ [2]), септима на ступень внизъ и нона на ступень внизъ (№ 163). Въ нонаккордѣ сначала можетъ разрѣшиться одна нона; въ такомъ случаѣ нонаккордъ переходитъ въ доминантсептаккордъ съ удвоеннымъ основнымъ тономъ, разрѣшающійся въ тоническое трезвучіе (№ 164a).

---

[1]) Ундецимаккордъ обозначается также $\substack{7\\4}$, а терцдецимаккордъ $\substack{7\\5\\4}$ или $\substack{7\\4\\2}$ (см. H. Brosig, Handbuch der Harmonielehre, 3 Auflage. S. 86).

[2]) Квинта не можетъ итти на ступень внизъ, вслѣдствіе параллельныхъ квинтъ, которыя образовались бы съ ноною, разрѣшающеюся на ступень внизъ.

Въ четырехъ-голосномъ сложеніи у нонаккорда обыкновенно пропускается квинта (№ 164b). Такъ какъ нона не допускаетъ обращенія (§ 22), то его не можетъ быть и у нонаккорда. Но могутъ употребляться его разные виды: съ терціей, квинтой, септимой [1]) въ басу, и его болѣе или менѣе широкія положенія, но съ условіемъ, чтобы нона всегда была въ разстояніи этого интервала къ основному тону и не приближалась бы къ нему на секунду [2]).

§ 75. Ундецимаккордъ состоитъ изъ основного тона, терціи, квинты, септимы, ноны и ундецимы (№ 165a). Онъ обыкновенно является въ качествѣ задержанія доминантсептаккорда надъ тоникой (№ 165b). Въ ундецимаккордѣ разрѣшаются лишь ноты доминантсептаккорда по правиламъ послѣдняго. Въ четырехголосномъ сложеніи въ немъ пропускается двѣ ноты (№ 165c). Доминантсептаккордъ, входящій въ составъ ундецимаккорда, можетъ быть въ любомъ положеніи, въ узкомъ и широкомъ видѣ.

§ 76. Терцдецимаккордъ состоитъ изъ основного тона, терціи, квинты, септимы, ноны, ундецимы и терцдецимы (№ 166a). Онъ объясняется, какъ задержаніе септаккорда VII ст. или доминантнонаккорда надъ тоникой (№ 166b). Въ немъ разрѣшаются лишь ноты септаккорда VII ст. или доминантнонаккорда по правиламъ, относящимся къ этимъ двумъ послѣднимъ аккордамъ. Въ четырехъ-голосномъ сложеніи у терцдецимаккорда пропускаются три ноты (№ 166c). Септаккордъ VII ст. или доминантнонаккордъ, входящіе въ составъ терцдецимаккорда, могутъ быть въ любомъ положеніи, въ узкомъ и широкомъ видѣ. Основная нота терцдецимаккорда (тоника) обыкновенно бываетъ внизу [3]).

---

[1]) См., напримѣръ, нонаккордъ съ септимой внизу въ романсѣ Чайковскаго «Нѣтъ, только тотъ, кто зналъ» (первый тактъ) (№ 164c).

[2]) Нѣкоторыя теоретики допускаютъ обращеніе нонаккорда (напр., Brosig. Handbuch der Harmonielehre. 3 Auflage S. 54—56). Интересное обращеніе нонаккорда въ «Лѣсномъ Царѣ» (73 тактъ), Фр. Шуберта. (Ср. Skuhersky, Die musikalischen Formen, Prag. 1879. S. 131).

[3]) Ундецимаккордъ и терцдецимаккордъ могутъ явиться въ качествѣ задержаній и на доминантѣ строя (см. № 166d, заимствованный изъ «Практическаго учебника гармоніи» Н. А. Римскаго-Корсакова, 3 изд., стр. 85, № 166e,

Нонаккордъ, ундецимаккордъ и терцдецимаккордъ всего чаще встрѣчаются въ педалѣ или органномъ пунктѣ.

Педаль или органный пунктъ.

§ 77. Педалью или органнымъ пунктомъ называется распространенный кадансъ, состоящій изъ ряда аккордовъ надъ лежащею въ нижнемъ голосѣ доминантою или тоникою или надъ обѣими этими нотами вмѣстѣ. Въ органномъ пунктѣ первый и послѣдній аккорды должны находиться въ правильномъ отношеніи къ нижней нотѣ, а остальныя могутъ быть вполнѣ независимыми, слѣдовательно, въ четырехъ-голосномъ сложеніи должны ограничиваться тремя нотами, а потому основываются на вышеуказанныхъ правилахъ, касающихся пропуска нотъ (§§ 40, 65). Органный пунктъ на доминантѣ, предшествующій педалѣ на тоникѣ, обыкновенно начинается со второго обращенія тоническаго трезвучія и кончается автентическимъ кадансомъ. Органный пунктъ на тоникѣ можетъ непосредственно слѣдовать за педалью на доминантѣ или же за сложнымъ кадансомъ. Педаль на тоникѣ начинается съ тоническаго трезвучія и кончается автентическимъ или плагальнымъ кадансомъ. Въ примѣрѣ (№ 167a) помѣщенъ органный пунктъ на доминантѣ, за которымъ слѣдуетъ педаль на тоникѣ, кончающаяся автентическимъ кадансомъ. № 167b состоитъ изъ одного органнаго пункта на тоникѣ, кончающагося плагальнымъ кадансомъ, въ которомъ вмѣсто трезвучія IV ст. взятъ квинтсекстаккордъ II ст. съ пропущенной квинтой [1]).

Иногда у органнаго пункта выдержанная нота находится въ одномъ

заимствованный изъ «Манфреда» Шумана: № 7, тактъ 30). Иногда ундецимаккордъ и терцдецимаккордъ являются въ обращеніи (съ тоникой не внизу, а на верху), напримѣръ: въ первой части ми мажорной сонаты ор. 11 № 1 Бетховена: 9, 10, 11 и 12 такты съ конца (см. № 166f нотнаго приложенія) и въ «Манфредѣ» Шумана № 11, 58 и 59 такты сначала (см. № 166g нотнаго приложенія).

[1]) Субдоминантовый аккордъ въ плагальномъ кадансѣ замѣняется иногда не только квинтсекстаккордомъ II ст., но и терцквартаккордомъ VII (см. Н. А. Римскій-Корсаковъ, «Практическій учебникъ гармоніи», изд. 3, стр. 41—42).

изъ верхнихъ голосовъ (№ 167c) [1]. Выдержанными нотами въ верхнихъ голосахъ могутъ быть не только тоника и доминанта, но и другіе тоны (№ 167d) [2].

Въ органномъ пунктѣ нижнія голоса могутъ выдерживать тонику и доминанту одновременно (№ 167e) [3].

Проходящіе аккорды.

§ 78. Вслѣдствіе проходящихъ нотъ иногда образуются случайныя сочетанія, не имѣющія терцеобразнаго устройства (№ 168). Въ примѣрѣ 168 вслѣдствіе проходящихъ нотъ въ басу и сопранѣ образуется сочетаніе: ре - до - соль - ре, которое не можетъ быть названо аккордомъ. Наоборотъ, иногда проходящія ноты образуютъ аккорды, которыя могутъ быть названы проходящими въ отличіе отъ остальныхъ, именуемыхъ самостоятельными. Нѣкоторые изъ проходящихъ аккордовъ сходны по наименованію съ самостоятельными, другіе же представляютъ совсѣмъ новыя созвучія по наименованію (представляя иногда лишь сходство по звуковому эффекту), которыя не могутъ быть построены изъ нотъ одного и того же лада ни на одной изъ ступеней мажорныхъ и минорныхъ гаммъ.

А. Проходящіе аккорды, сходные съ самостоятельными.

a) Мажорное трезвучіе, какъ проходящій аккордъ.

Какъ проходящій аккордъ, мажорное трезвучіе можетъ образоваться при переходѣ тоническаго минорнаго трезвучія въ минорное трезвучіе IV ст. (№ 169). Въ примѣрѣ 169 мажорное трезвучіе является, какъ проходящій аккордъ, на третьей четверти 1-го и 3-го такта въ основномъ видѣ, во 2-мъ тактѣ въ первомъ обращеніи. Если про-

---

[1]) Примѣръ 167c взятъ изъ сонаты Бетховена ор. 14 № 1 (1-я часть, такты 57—60).

[2]) Примѣръ 167d взятъ изъ сонаты Бетховена ор. 14 № 1 (3-я часть, такты 3-й и 4-й).

Выдержанная нота есть въ 5-й симфоніи Бетховена (до трубы въ 196, 197, 100 и 101 тактахъ перваго Allegro).

[3]) Начало Пасторальной симфоніи Бетховена.

должать эту секвенцію далѣе, то можно пройти по всему квинтовому кругу.

Мажорное трезвучіе можетъ образоваться вслѣдствіе проходящей ноты при переходѣ перваго обращенія уменьшеннаго трезвучія II ст. гармоническаго мажора и минора во второе обращеніе тоническаго трезвучія (въ сложномъ кадансѣ) (№ 170). При появленіи ре бемоля въ сопрановомъ голосѣ на четвертой четверти 1-го и 4-го такта 170-го примѣра образуется первое обращеніе мажорнаго трезвучія, являющагося въ данномъ случаѣ, какъ проходящій аккордъ. Онъ можетъ появиться прямо (въ особенности въ свободномъ стилѣ), какъ это показано въ 171 примѣрѣ. Въ немъ ре бемоль все-таки имѣетъ характеръ проходящей ноты, потому что принадлежащая ладу нота ре, хотя не показана, но подразумѣвается.

b) *Минорное трезвучіе, какъ проходящій аккордъ.* Въ качествѣ проходящаго аккорда, минорное трезвучіе можетъ встрѣтиться при переходѣ мажорнаго субдоминантоваго трезвучія въ тоническое (№ 172). Въ 172 примѣрѣ нота ля бемоль на второй половинѣ перваго такта въ сопранѣ и на второй же половинѣ четвертаго такта въ басу образуетъ въ первомъ случаѣ проходящее минорное трезвучіе, а во второмъ первое обращеніе послѣдняго.

Благодаря проходящей нотѣ, минорное трезвучіе можетъ образоваться при переходѣ перваго обращенія доминантоваго трезвучія минора въ трезвучіе VI ст. (№ 173). Въ 173 примѣрѣ при появленіи ноты си бемоль образуется первое обращеніе соль минорнаго аккорда, имѣющаго въ данномъ случаѣ значеніе проходящаго. Этотъ аккордъ можетъ быть взятъ прямо между тоническимъ минорнымъ трезвучіемъ и трезвучіемъ VI ст. (№ 174). Въ такомъ случаѣ его еще можно считать первымъ обращеніемъ доминантоваго трезвучія естественной минорной гаммы.

c) *Уменьшенное трезвучіе, какъ проходящій аккордъ* можетъ встрѣтиться при переходѣ перваго обращенія тоническаго мажорнаго трезвучія въ минорное трезвучіе II ст. (№ 175) и при переходѣ перваго обращенія мажорнаго трезвучія IV ст. въ доминантовое

трезвучіе (№ 176). Въ 175 примѣрѣ появленіе до діеза, а въ примѣрѣ 176 фа діеза образуетъ секстаккорды отъ уменьшенныхъ трезвучій, играющихъ роль проходящихъ аккордовъ.

d) *Увеличенное трезвучіе, какъ проходящій аккордъ* можетъ встрѣтиться при переходѣ тоническаго мажорнаго трезвучія въ мажорное трезвучіе IV ст. (№ 177). Въ 177 примѣрѣ при появленіи ноты соль діезъ образуется чрезмѣрное трезвучіе, имѣющее значеніе проходящаго аккорда. Такимъ же образомъ увеличенное трезвучіе, благодаря проходящей нотѣ, можетъ встрѣтиться при переходѣ минорнаго трезвучія VI ст. (могущей иногда замѣнять въ кадансѣ субдоминантовый аккордъ) во второе обращеніе тоническаго мажорнаго трезвучія (№ 178). Въ примѣрѣ 178 при проходящей нотѣ ля бемоль образуетъ чрезмѣрное трезвучіе, являющееся въ качествѣ проходящаго аккорда.

e) *Доминантсептаккордъ, какъ проходящій аккордъ.* При переходѣ септаккорда II ст. мажора въ трезвучіе V ст. (№ 179) или во второе обращеніе тоническаго трезвучія (№ 180) можетъ быть взята проходящая хроматическая нота, повышающая терцію септаккорда II ст. мажора на полутонъ, вслѣдствіе чего получается аккордъ, по звуку и наименованію сходный съ доминантсептаккордомъ, называемый иногда ложнымъ доминантсептаккордомъ [1]). При появленіи проходящей ноты фа діезъ въ 179 и 180 примѣрахъ образуется квинтсекстаккордъ второй ступени до мажора, который сходенъ съ первымъ обращеніемъ доминантсептаккорда въ соль мажорномъ или минорномъ ладѣ.

f) *Уменьшенный септаккордъ, какъ проходящій аккордъ* можетъ появиться при переходѣ: a) тоническаго мажорнаго трезвучія въ минорное трезвучіе II ст. (№ 181); b) доминантоваго трезвучія мажорнаго лада въ трезвучіе VI ст. (№ 182); c) септаккорда II ст. (обыкновенно въ первомъ обращеніи) въ тоническое мажорное трезвучіе (во второмъ обращеніи) (№ 183). Проходящія ноты: до діезъ и си бемоль въ 181 примѣрѣ, соль діезъ фа въ 182, фа діезъ и ре діезъ въ 183 образуютъ уменьшенные септаккорды (въ 181 и въ 182 въ

---

[1]) Н. А Римскій-Корсаковъ, Практическій учебникъ гармоніи, 3 изд., стр. 99.

основномъ видѣ, въ 183 въ первомъ обращеніи), имѣющіе значеніе проходящихъ. Таковые именуются также ложными [1]).

В. Проходящіе аккорды, не сходные съ самостоятельными. Къ нимъ принадлежатъ аккорды, не могущіе образоваться изъ нотъ ни одной гаммы, появляющіеся вслѣдствіе хроматическихъ проходящихъ нотъ, отъ которыхъ получается уменьшенная терція, дающая въ обращеніи увеличенную сексту. Уменьшенная терція или увеличенная секста, образуемая хроматическими проходящими нотами, можетъ появиться въ слѣдующихъ двухъ случаяхъ: a) при разрѣшеніи уменьшеннаго трезвучія VII ст. въ тоническій мажорный аккордъ; b) при переходѣ трезвучія IV ст. въ трезвучіе V.

a) *Первый случай.* При разрѣшеніи уменьшеннаго трезвучія VII ст. въ мажорный тоническій аккордъ, терція перваго изъ нихъ двигается на цѣлый тонъ внизъ или вверхъ. Въ обоихъ этихъ случаяхъ можетъ быть взята хроматическая проходящая нота, образующая съ одной изъ остальныхъ нотъ уменьшеннаго трезвучія уменьшенную терцію (№ 184). Въ 184 примѣрѣ уменьшенныя терціи образуются нотами си-ре бемоль и ре-діезъ-фа. Уменьшенная терція (увеличенная секста) можетъ появиться при хроматической проходящей нотѣ во всѣхъ аккордахъ, въ составъ которыхъ входитъ уменьшенное трезвучіе VII ст., а именно: при разрѣшеніи въ тоническое мажорное трезвучіе доминантсептаккорда (№ 185), септаккордовъ VII ст. въ тоническое мажорное трезвучіе (№ 186), доминантнонаккорда въ тоническое мажорное трезвучіе (№ 187).

b) *Второй случай.* При переходѣ малаго трезвучія IV ступени гармоническаго мажора и минора въ доминантовое трезвучіе основной тонъ перваго изъ названныхъ аккордовъ, двигаясь на цѣлый тонъ вверхъ, можетъ пройти черезъ хроматическую проходящую ноту, вслѣдствіе которой образуется уменьшенная терція (увеличенная секста) (№ 188). Въ 188 примѣрѣ уменьшенная терція образуется нотами: фа діезъ и ля бемоль. Уменьшенная терція (увеличенная секста) мо-

[1]) Н. Римскій-Корсаковъ, Практическій учебникъ гармоніи, 3 изд., стр. 99—100.

жетъ появиться при хроматической проходящей нотѣ во всѣхъ аккордахъ, въ составъ которыхъ входитъ минорное трезвучіе IV ст. гармоническаго мажора и минора, а именно: при разрѣшеніи септаккорда II ст. въ трезвучіе V (№ 189) и въ секстаккордъ I ст. (при этой послѣдовательности чаще берется первое обращеніе септаккорда II ст., разрѣшающееся во второе обращеніе тоническаго трезвучія, см. прим. 190); при разрѣшеніи септаккорда IV ст. гармоническаго мажора (№ 191) и гармоническаго минора во второе обращеніе тоническаго трезвучія (№ 192).

Аккорды съ уменьшенной терціей (увеличенной секстой) допускаютъ всевозможныя положенія, узкіе и широкіе виды.

Такъ какъ уменьшенная терція равна большой секундѣ, а увеличенная секста—малой септимѣ, то аккорды съ названными интервалами могутъ энгармонически видоизмѣняться и давать разныя разрѣшенія. Чтобы найти послѣднія, нужно принять во вниманіе разрѣшеніе уменьшенной терціи въ унисонъ и увеличенной сексты въ октаву. Остальныя ноты аккорда съ уменьшенной терціей или увеличенной секстой разрѣшаются по правиламъ того самостоятельнаго аккорда, въ которомъ названные интервалы явились слѣдствіемъ хроматическихъ проходящихъ нотъ. Чтобы найти самостоятельный аккордъ и отбросить проходящія ноты, нужно отыскать уменьшенную терцію или увеличенную сексту: одна изъ нотъ этихъ интерваловъ есть хроматическая проходящая; уничтоженіемъ хроматическаго измѣненія образуется искомый самостоятельный аккордъ.

Чтобы легче находить аккорды съ уменьшенною терціею и увеличенною секстою и нѣсколько освоиться съ ихъ разрѣшеніями и энгармоническими видоизмѣненіями, полезно руководствоваться слѣдующими соображеніями:

а) Чрезмѣрный секстаккордъ энгармонически равенъ доминантсептаккорду безъ квинты, находится на VII ст. мажора и разрѣшается въ тоническое мажорное трезвучіе (№ 193) или на IV ст. гармоническаго мажора и минора и разрѣшается въ доминантовое мажорное трезвучіе (№ 194).

b) Чрезмѣрный квинтсекстаккордъ энгармонически равенъ доминантсептаккорду, находится на IV ст. минора и разрѣшается во второе обращеніе минорнаго тоническаго трезвучія (№ 195). Чрезмѣрный квинтсекстаккордъ на IV ст. мажора равенъ доминантсептаккорду съ повышенной на полутонъ квинтой и разрѣшается во второе обращеніе тоническаго мажорнаго трезвучія (№ 196).

c) Чрезмѣрный терцквартсекстаккордъ энгармонически равенъ доминантсептаккорду съ пониженною на полутонъ квинтою, находится на II ст. мажора и минора и разрѣшается въ доминантовое трезвучіе или во второе обращеніе мажорнаго или минорнаго тоническаго трезвучія (№ 197). Этотъ чрезмѣрный терцквартсекстаккордъ можетъ находиться также на VII ст. мажора и разрѣшаться въ первое обращеніе мажорнаго тоническаго трезвучія (№ 198a), а также на V ст. и разрѣшаться въ мажорное тоническое трезвучіе (№ 198b). Разрѣшеніе этого аккорда въ минорное тоническое трезвучіе менѣе благозвучно.

При разрѣшеніи во второе обращеніе мажорнаго тоническаго трезвучія, въ чрезмѣрномъ терцквартсекстаккордѣ II ст. можетъ основной тонъ итти также черезъ хроматическую проходящую ноту, образующую интервалъ два раза увеличенной кварты. Такой чрезмѣрный терцквартсекстаккордъ II ст. мажора съ два раза увеличенной квартой энгармонически равенъ доминантсептаккорду (№ 199).

d) Чрезмѣрный секундквартсекстаккордъ есть третье обращеніе доминантсептаккорда съ повышенною на полутонъ (въ качествѣ хроматической проходящей ноты) квинтой, разрѣшающееся въ первое обращеніе тоническаго мажорнаго трезвучія съ удвоенною терціею (№ 200). Чрезмѣрный секундквартсекстаккордъ энгармонически равенъ септаккорду IV ст. гармоническаго мажора съ повышеннымъ на полутонъ (въ качествѣ хроматической проходящей ноты) основнымъ тономъ, разрѣшающемуся во второе обращеніе мажорнаго тоническаго трезвучія (№ 201).

e) Уменьшенный терцквинтсептаккордъ, состоящій изъ уменьшенной терціи, квинты и септимы, энгармонически равенъ третьему обращенію доминантсептаккорда, находится на IV ст. минора и разрѣшается во второе обращеніе минорнаго тоническаго трезвучія (№ 202).

Модуляція.

§ 79. Модуляціей называется переходъ изъ одного лада въ другой. Она производится или a) діатоническимъ, b) или хроматическимъ, c) или энгармоническимъ способами.

§ 80. *Діатоническая модуляція.*

a) *Діатоническая модуляція въ близкіе лады.* Для перехода въ близкіе лады служатъ общіе аккорды. Напримѣръ: для модуляціи изъ до мажора въ ми миноръ можно воспользоваться до мажорнымъ трезвучіемъ, находящимся на I ст. въ до мажорѣ и на VI ст. ми минора, или ми минорнымъ, находящимся на III ст. до мажора и на I ст. ми минора, или ля минорнымъ трезвучіемъ, находящимся на VI ст. въ до мажорѣ и на IV въ ми минорѣ. Въ 203 примѣрѣ показана модуляція изъ до мажора въ ми миноръ, для которой взято, въ качествѣ общаго аккорда, до мажорное трезвучіе [1]).

Изъ общихъ аккордовъ ни доминантовый [2]), ни субдоминантовый, которые тождественны въ гармоническомъ мажорѣ и минорѣ, не могутъ служить средствомъ для перехода изъ мажорнаго лада въ минорный той же тоники и обратно. Чтобы сдѣлать модуляцію мажорнаго лада въ минорный той же тоники, напримѣръ, изъ до мажора въ до миноръ, нужно изъ до мажора перейти въ фа миноръ, изъ фа минора въ ми бемоль мажоръ, а изъ ми бемоль мажора въ до миноръ (№ 204).

---

[1]) Для того, чтобы ярче обозначить голосоведеніе, принято писать черточки у нотныхъ головокъ въ басу и альтѣ съ лѣвой стороны внизъ, а въ тенорѣ и сопранѣ съ правой вверхъ.

[2]) Трезвучіе на доминантѣ всего лучше переходитъ: 1) въ тоническое трезвучіе; 2) въ трезвучіе VI ст. того же лада; 3) на доминанту отъ доминанты. Слѣдовательно, если данный ладъ есть до мажоръ, то соль мажорное трезвучіе можетъ перейти въ до мажорное, ля минорное и ре мажорное, которое имѣетъ значеніе доминантоваго аккорда въ отношеніи соль мажорнаго, играющаго въ свою очередь роль доминантоваго аккорда въ до мажорѣ (ре есть доминанта отъ доминанты въ до мажорѣ и минорѣ). Аккорды на доминантѣ отъ доминанты (трезвучіе, септаккордъ, нонаккордъ) подъ названіемъ Wechseldominant-Harmonieen разсмотрѣны Брозигомъ (M. Brosig. Handbuch der Harmonielehre, 3 Auflage. S, 64—70).

Чтобы сдѣлать модуляцію изъ минорнаго лада въ мажорный той же тоники, напримѣръ, изъ до минора въ до мажоръ, нужно перейти изъ до минора въ соль мажоръ, изъ соль мажора въ ля миноръ, а изъ ля минора въ до мажоръ (№ 205).

Близкими ладами къ данному мажорному называются тѣ, тоническія трезвучія которыхъ находятся на II, III, IV, V и VI ст. его естественной и гармонической мажорной гаммы. Слѣдовательно, къ до мажорному ладу близки: ре минорный, ми минорный, фа мажорный, фа минорный, соль мажорный и ля минорный. Близкими ладами къ данному минорному называются тѣ, тоническія трезвучія которыхъ находятся на III, IV, V, VI и VII ст. его естественной и гармонической минорной гаммы. Слѣдовательно, къ ля минорному ладу близки: до мажорный, ре минорный, ми минорный, ми мажорный, фа мажорный и соль мажорный [1]).

b) *Діатоническая модуляція въ далекіе лады.* Діатоническая модуляція въ далекіе лады дѣлится на aa) модуляціи, уменьшающія число діезовъ и увеличивающія число бемолей, и на bb) модуляціи, уменьшающія число бемолей и увеличивающія число діезовъ.

aa) Модуляціи, уменьшающія число діезовъ и увеличивающія число бемолей, допускаютъ два случая:

1) модуляцію изъ мажорнаго лада, и 2) модуляцію изъ минорнаго лада.

---

[1]) Для модуляціи изъ мажорнаго или минорнаго лада въ ладъ его VI ст. можно воспользоваться вторымъ обращеніемъ проходящаго доминантсептаккорда (№ 206). Для модуляціи изъ мажорнаго лада въ минорный его второй ступени очень удобно переходить посредствомъ проходящаго уменьшеннаго септаккорда (№ 207). Кстати тутъ же можетъ быть упомянуто о модуляціи изъ даннаго мажорнаго лада въ мажорный ладъ его второй ступени (доминанта отъ доминанты), напримѣръ, изъ до мажора въ ре мажоръ. Наилучшій способъ для этой модуляціи заключается въ переходѣ изъ до мажора въ ладъ его III ст., т. е. въ ми миноръ, потому что ми минорное трезвучіе находится на II ст. въ ре мажорѣ, а потому модулировать въ послѣдній изъ ми минора наиболѣе легко и удобно (№ 208). Точно также слѣдуетъ переходить обратно: изъ ре мажора въ ми миноръ, а изъ ми минора въ до мажоръ (№ 209). Этимъ же способомъ можно пользоваться для перехода изъ до мажора въ си миноръ и обратно, т. е. посредствомъ перехода въ ми миноръ (№№ 210 и 211).

1) Для модуляціи, уменьшающей число діезовъ и увеличивающей число бемолей, заданной изъ мажорнаго лада, нужно тоническое мажорное трезвучіе разсматривать доминантаккордомъ минорнаго лада, чѣмъ сразу достигается строй, отличающійся отъ перваго четырьмя знаками.

2) Для модуляціи, уменьшающей число діезовъ и увеличивающей число бемолей, заданной изъ минорнаго лада, нужно предварительно перейти въ одинъ изъ близкихъ мажорныхъ ладовъ, для чего слѣдуетъ минорное тоническое трезвучіе разсматривать трезвучіемъ II, или III, или VI ст. мажорнаго, а затѣмъ полученное тоническое мажорное трезвучіе считать доминантаккордомъ минорнаго лада. Чтобы тоническому мажорному трезвучію придать характеръ доминантоваго аккорда нужно прибавить къ нему (въ видѣ проходящей ноты) малую септиму, превращающую мажорное трезвучіе въ доминантсептаккордъ. Чтобы приготовить его разрѣшеніе въ минорное тоническое трезвучіе, нужно предварительно показать (напр., въ видѣ вспомогательной ноты) терцію или сексту минорнаго лада, въ тоническое минорное трезвучіе котораго разрѣшается вышеупомянутый доминантсептаккордъ. Такъ надо поступать, пока не будетъ достигнутъ самый ладъ, въ который задана модуляція, или одинъ изъ его близкихъ ладовъ, дающихъ возможность сдѣлать переходъ при помощи общихъ аккордовъ. Образчикомъ далекой модуляціи, уменьшающей число діезовъ и увеличивающей число бемолей, заданной изъ мажорнаго лада, служитъ № 212, а изъ минорнаго— № 213. Въ 212 примѣрѣ сдѣлана модуляція изъ соль мажора въ си бемоль мажоръ. Она начинается длинной прелюдіей въ 16 тактовъ (съ отклоненіемъ (см. § 81) въ ми миноръ), а затѣмъ начинается модуляція сначала въ до миноръ, который, являясь на II ступени си бемоль мажора, даетъ возможность легко перейти въ послѣдній. Въ 213 примѣрѣ сдѣлана модуляція изъ си минора въ си бемоль мажоръ черезъ ре мажоръ въ соль миноръ, въ которомъ прерванный кадансъ (V—VI ст.) дастъ возможность получить ми бемоль мажорный аккордъ, находящійся въ соль минорѣ на VI ст., равный IV ступени въ си бемоль мажорѣ, а потому дающій возможность, какъ общій аккордъ, перейти въ этотъ ладъ.

bb) Модуляціи, уменьшающія число бемолей и увеличивающія число діезовъ, допускаютъ два случая: 1) модуляцію изъ минорнаго лада, и 2) модуляцію изъ мажорнаго лада.

1) Для модуляціи, уменьшающей число бемолей и увеличивающей число діезовъ и заданной изъ минорнаго лада, нужно минорное тоническое трезвучіе разсматривать субдоминантовымъ аккордомъ гармоническаго мажорнаго лада, чѣмъ сразу достигается строй, отличающійся отъ перваго четырьмя знаками.

2) Для модуляціи, уменьшающей число бемолей и увеличивающей число діезовъ, заданной изъ мажорнаго лада, нужно сначала перейти въ одинъ изъ близкихъ минорныхъ ладовъ, тоническія трезвучія которыхъ находятся на II, III и VI ст. даннаго мажорнаго лада, а затѣмъ полученное тоническое минорное трезвучіе разсматривать субдоминантаккордомъ гармоническаго мажорнаго лада.

Такъ надо поступать, пока не будетъ достигнутъ самый ладъ, въ который задана модуляція, или одинъ изъ его близкихъ ладовъ, дающихъ возможность сдѣлать переходъ при помощи общихъ аккордовъ.

Всякая модуляція характеризуется однимъ изъ аккордовъ на доминантѣ. Такъ, напримѣръ, изъ фа минора въ до мажоръ нельзя перейти, сыгравъ непосредственно послѣ фа минорнаго трезвучія до мажорное, потому что послѣднее приметъ характеръ доминантоваго трезвучія въ фа минорѣ. Чтобы придать до мажорному трезвучію характеръ тоническаго трезвучія, нужно послѣ него взять соль мажорный (находящійся на доминантѣ отъ доминанты въ фа минорѣ) и такимъ образомъ *утвердиться* въ до мажорѣ (№ 214), или послѣ фа минорнаго трезвучія, принятаго за субдоминантовый аккордъ гармоническаго мажорнаго лада, взять соль мажорный аккордъ [1]), имѣющій значеніе до-

[1]) При переходѣ минорнаго субдоминантоваго трезвучія гармоническаго мажора въ доминантовое нужно остерегаться проходящей ноты, превращающей первый изъ названныхъ аккордовъ въ септаккордъ, состоящій изъ малаго трезвучія и большой септимы, крайне дурно звучащій (№ 215). Если ноту ми на второй половинѣ перваго такта 215 примѣра замѣнить нотою ми бемоль, то эффектъ получается гораздо менѣе рѣзкій, но ми бемоль готовитъ слухъ на до миноръ, а въ данномъ случаѣ нужна модуля-

минантоваго, послѣ котораго до мажорное трезвучіе получаетъ характеръ тоническаго.

Образчикомъ далекой модуляціи, уменьшающей число бемолей и увеличивающей число діезовъ, заданной изъ минорнаго лада, можетъ служить № 217, а изъ мажорнаго № 218.

Въ 217 примѣрѣ сдѣлана модуляція изъ ре минора въ фа діезъ мажоръ черезъ ля мажоръ и си миноръ, разсматриваемый IV ступенью гармоническаго фа діезъ мажора и дающій возможность послѣ него начать съ тоническаго квартсекстаккорда органный пунктъ сначала на доминантѣ, а потомъ на тоникѣ.

Въ 218 примѣрѣ сдѣлана модуляція изъ ми бемоль мажора въ ми мажоръ черезъ до миноръ, соль мажоръ и ля миноръ, имѣющій значеніе субдоминантоваго аккорда въ гармоническомъ ми мажорѣ, а потому дающій возможность послѣ него взять тоническій квартсекстаккордъ и начать органный пунктъ сначала на доминантѣ, а потомъ на тоникѣ ми мажора, въ который была задана модуляція.

§ 81. Чтобы окончательно утвердиться въ новомъ строѣ, въ который дана модуляція, нуженъ сложный совершенный кадансъ. Кратковременное пребываніе въ новомъ ладѣ, не закрѣпленномъ сложнымъ совершеннымъ кадансомъ, называется *отклоненіемъ*.

§ 82. *Отклоненія въ органномъ пунктѣ.*

А. Органный пунктъ мажорнаго лада допускаетъ отклоненія:

a) на доминантѣ — въ шесть близкихъ строевъ (напр., въ органномъ пунктѣ до мажорнаго лада на доминантѣ можно модулировать въ ре миноръ, ми миноръ, фа мажоръ, фа миноръ, соль мажоръ и ля миноръ), но всего лучше въ ладъ доминанты и второй ступени;

b) на тоникѣ — въ лады мажорной и минорной субдоминанты и во всѣ близкіе къ нимъ (напр., въ органномъ пунктѣ до мажорнаго лада на тоникѣ въ фа мажоръ, фа миноръ, соль миноръ, ля миноръ, си бемоль мажоръ, си бемоль миноръ и ре миноръ) см. пр. 219.

ція въ до мажоръ. Поэтому этой проходящей ноты совсѣмъ не слѣдуетъ брать, а движеніе можно получить или посредствомъ задержанія, или другой проходящей ноты (216a и 216b).

*

B. Органный пунктъ минорнаго лада допускаетъ отклоненія:

1) на доминантѣ—въ мажорный ладъ доминанты и минорный ладъ субдоминанты (напр., въ органномъ пункѣ ля минорнаго лада на доминантѣ возможны отклоненія въ ми мажоръ и ре миноръ);

2) на тоникѣ—въ минорный ладъ субдоминанты и въ минорный ладъ IV ст. послѣдней (напр., въ органномъ пунктѣ ля минорнаго лада на тоникѣ возможны отклоненія въ лады ре миноръ и соль миноръ).

См. примѣръ 220a, въ которомъ почти нѣтъ модуляціи (только едва замѣтныя отклоненія на субдоминанту—въ ре миноръ) и примѣръ 220b съ болѣе продолжительными модуляціями изъ ля минора въ ре миноръ, соль миноръ и обратно.

§ 83. *Хроматическая модуляція.* Она производится хроматическими измѣненіями нотъ при переходѣ аккорда одного лада въ аккордъ другого лада. Такіе переходы называются ложными *послѣдовательностями.* Онѣ требуютъ, чтобы между аккордами, непосредственно слѣдующими другъ за другомъ и принадлежащими разнымъ ладамъ, была бы по крайней мѣрѣ одна общая нота, долженствующая остаться на мѣстѣ, а хроматическія измѣненія не причиняли бы *переченья.*

При хроматической модуляціи возможно переходить изъ трезвучія одного лада въ трезвучіе другого лада, изъ трезвучія одного лада въ септаккордъ другого лада, изъ септаккорда одного лада въ трезвучіе другого лада, изъ септаккорда одного лада въ септаккордъ другого лада, изъ нонаккорда одного лада, въ нонаккордъ другого лада и пр.

См. 221a и 221b примѣры. Въ 221a примѣрѣ послѣ ре мажорнаго аккорда взятъ квинтсекстаккордъ IV ст. фа мажора (съ проходящей нотой си вмѣсто си бемоль), разрѣшающійся въ тоническій квартсекстаккордъ. Такимъ образомъ сдѣлана модуляція изъ ре мажора въ фа мажоръ.

Въ 221b сдѣлана модуляція изъ ре мажора въ ми бемоль миноръ посредствомъ перехода изъ доминантсептаккорда ре-фа-діезъ-ля-до въ уменьшенный септаккордъ ре-фа-ля-бемоль-до-бемоль.

§ 84. *Энгармоническая модуляція.* Она производится энгармоническими измѣненіями нотъ даннаго аккорда, вслѣдствіе чего онъ перестаетъ принадлежать своему ладу и, состоя изъ нотъ другой гаммы, производитъ модуляцію въ ея строй. Для энгармонической модуляціи служатъ аккорды, допускающіе энгармоническія видоизмѣненія, а именно: увеличенныя трезвучія, уменьшенныя септаккорды и тѣ изъ проходящихъ, въ которыхъ появляется уменьшенная терція или увеличенная секста.

Въ 222a примѣрѣ послѣ фа минорнаго трезвучія взятъ септаккордъ IV ст. фа минора, переходящій въ секундаккордъ V ст. того же лада (съ задержаніемъ ля бемоль), энгармонически равный септаккорду IV ст. ми мажора съ проходящимъ ля діезомъ вмѣсто ля, разрѣшающемуся въ тоническій ми мажорный квартсептаккордъ. Въ 222b примѣрѣ послѣ фа-діезъ мажорнаго аккорда взятъ терцквартаккордъ отъ уменьшеннаго септаккорда VII ст. си минора (во второмъ тактѣ), который энгармонически равенъ проходящему уменьшенному септаккорду въ 1-мъ обращеніи (ми-соль-си-бемоль-до-діезъ) II ст. си бемоль мажора (ми, до-діезъ и соль бемоль — проходящія ноты), разрѣшающемуся въ тоническій квартсекстаккордъ.

Хроматическія и энгармоническія модуляціи, въ отличіе отъ постепенныхъ, называются *внезапными*.

§ 85. *Заключеніе.* Для изученія гармоніи необходимы разныя упражненія (по усмотрѣнію преподающаго): гармонизировать заданную мелодію въ одномъ изъ голосовъ (обыкновенно въ верхнемъ или въ нижнемъ), дѣлать модуляцію на бумагѣ и на фортепіано, писать аккордовые четырехъ-голосные экстракты фортепіанныхъ пьесъ, написанныхъ для неопредѣленнаго числа голосовъ съ фигураціей и пр. Здѣсь лишь можетъ быть замѣчено, что одно изученіе правилъ, безъ ихъ примѣненія къ практическимъ работамъ, мало приноситъ пользы. За недостаткомъ времени для письменныхъ работъ и игры на фортопіано гармоническихъ упражненій, можно ограничиться гармоническимъ анализомъ образцовыхъ произведеній, который даетъ возможность на практикѣ ознакомиться съ примѣненіемъ правилъ теоріи къ композиціи

и съ ихъ отступленіями, дѣлаемыми творческимъ геніемъ, неукладывающимся въ рамки теоретическихъ учебниковъ... Подобный анализъ можетъ выяснить учащемуся разницу между сознательнымъ отступленіемъ отъ правилъ, имѣющимъ цѣлью расширить предѣлы музыкальныхъ комбинацій, отъ ошибочныхъ сочетаній, являющихся слѣдствіемъ не умѣнья исполнять установленные законы [1]).

---

[1]) Законы въ теоріи музыки устанавливаются на основаніи наблюденій надъ звуковыми сочетаніями въ образцовыхъ сочиненіяхъ.

III. КОНТРАПУНКТЪ.

Введеніе къ контрапункту.

§ 86. Въ гармоніи обращается вниманіе на правильность аккордовъ и ихъ послѣдовательности. Контрапунктъ [1]), основываясь на правильныхъ аккордахъ [2]), преимущественно стремится къ самостоятельному интересу голосовъ, входящихъ въ его составъ. Музыка, въ которой всѣ голоса равноправны, называется *полифонной*, въ отличіе отъ *гомофонной*, имѣющей одинъ лишь главный голосъ и низводящей остальные до роли аккомпанимента.

§ 87. Контрапунктъ можетъ быть написанъ въ строгомъ и свободномъ стилѣ. Строгій контрапунктическій стиль допускаетъ:

a) исключительное употребленіе одного діатонизма, хроматизмъ и энгармонизмъ исключаются совсѣмъ;

b) диссонансы или въ качествѣ проходящихъ нотъ, или съ условіемъ ихъ правильнаго приготовленія и разрѣшенія;

---

[1]). Слово «Контрапунктъ» происходитъ отъ латинскаго выраженія «punctum contra punctum», что значитъ точка противъ точки. Это названіе служитъ для обозначенія полифонной музыки потому, что точки, служащія для нотаціи, слѣдуетъ ставить на основаніи особыхъ правилъ «одну противъ другой» («contra punctum»—противоточіе).

[2]) Чѣмъ сложнѣе контрапунктъ, тѣмъ должна быть проще его гармоническая основа. «Слухъ достаточно занятъ вниманіемъ къ разнымъ мелодическимъ извивамъ, и излишняя гармоническая сложность могла бы его отвлечь отъ голосоведенія, представляющаго главный интересъ» (S. W. Dehn, Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, Berlin. 1859. S. 17).

c) голосоведеніе только въ объемѣ человѣческихъ голосовъ [1]); возможно перекрещиваніе, заключающееся въ томъ, что нижній голосъ поднимается выше верхняго, а верхній опускается ниже нижняго;

c) мелодическіе скачки лишь въ большую и малую секунду, большую и малую терцію, чистую кварту, чистую квинту и малую сексту. Большая секста возможна только въ контрапунктѣ, состоящемъ изъ пяти голосовъ и болѣе, но не менѣе [2]).

Строгій контрапунктическій стиль запрещаетъ:

a) тритонъ, т. е. послѣдавательность двухъ интерваловъ, образующихъ увеличенную кварту между верхней нотой перваго и нижней нотой второго, или между нижней нотой перваго и верхней второго (№ 223).

b) модуляціи въ отдаленные лады (дозволяются модуляціи лишь въ ближайшіе);

c) переченье;

d) параллельныя, слуховыя, скрытыя октавы и квинты. Скрытыя октавы и квинты иногда неизбѣжны въ контрапунктѣ, написанномъ

---

1) Объемъ басоваго голоса: Фа—до; тенороваго: до—соль, альтоваго: фа—до, сопрановаго до соль. (Ср. Фаминцынъ, Начатки теоріи музыки. Спб., 1895 г., стр. 79. Dehn, Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge. Berlin. 1859. S. 11). Строгій контрапунктическій стиль преимущественно употреблялся въ хоровой музыкѣ безъ инструментальнаго сопровожденія (a capella).

2) L. Cherubini, Cours de contre-point et de fugue, p. 55. Очень эффектна большая секста въ кантатѣ I. С. Баха «Die elenden sollen essen, dass sie satt werden». Объ этой секстѣ Шпитта пишетъ: «Появляющаяся въ сопранѣ большая секста, которая древней практикой безусловно запрещалась въ мелодіи, а во времена Баха уже часто употреблялась, производитъ эффектъ поистинѣ сильный и блестящій». (Ph. Spitta. I. S. Bach. Leipzig. 1880. Bd. II. S. 186).

Упомянутая кантата напечатана въ Ioh. Seb. Bach's Werke. XVIII Jahrgang. Leipzig. 1868. Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft. S. 157. Вообще, чѣмъ больше голосовъ входитъ въ контрапунктъ, тѣмъ болѣе онъ допускаетъ исключеній изъ правилъ. Такъ, напр., въ контрапунктѣ, написанномъ для пяти голосовъ и болѣе (но не менѣе) возможны унисоны, чистыя квинты при противоположномъ голосоведеніи, послѣдовательность уменьшенной квинты послѣ чистой, чего слѣдуетъ избѣгать въ контрапунктѣ для меньшаго числа голосовъ. Въ восьми-голосномъ контрапунктѣ допускается послѣдовательность изъ унисона въ октаву и наоборотъ, запрещаемая въ контрапунктѣ для меньшаго числа голосовъ (L. Cherubini, Cours de contre-point et de fugue, p. 55).

для большого числа голосовъ; въ особенности композиторы XV и XVI вѣковъ ихъ смѣло допускали въ своихъ образцовыхъ твореніяхъ [1]).

Чѣмъ болѣе голосовъ, тѣмъ труднѣе писать контрапунктъ, поэтому, по мѣрѣ увеличенія ихъ числа, правила становятся менѣе строгими.

Контрапунктъ можетъ быть двухъ, трехъ, четырехъ, пяти, шести, семи и восьми голосный [2]).

Свободный контрапунктъ, независимо отъ числа входящихъ въ него голосовъ, болѣе или менѣе преступаетъ тѣсныя границы, установленныя правилами строгаго стиля. Чтобы знать насколько возможны эти уклоненія, слѣдуетъ изучать творенія лучшихъ композиторовъ, писавшихъ въ свободномъ контрапунктическомъ стилѣ, напримѣръ, І. С. Баха [3]).

§ 88. Контрапунктъ можетъ быть написанъ такъ, что входящіе въ его составъ голоса не допускаютъ обращенія. Такой контрапунктъ называется *простымъ*. Если же на основаніи особыхъ правилъ двухъ, трехъ и четырехъ голосный контрапунктъ допускаетъ обращенія, то получается *двойной*, *тройной* и *четверной*.

§ 89. Контрапунктъ пишется на данную мелодію (cantus firmus),

1) Скрытыя квинты стали запрещаться теоріей и исчезать въ надлежащихъ мѣстахъ изъ практики лишь послѣ того, какъ онѣ были обнаружены фигураціей (см. Ambros, Geschichte der Musik, Breslau. 1868. Bd. III. S. 438—439).

2) Прежніе композиторы умѣли писать контрапунктъ для еще большаго числа голосовъ. Это искусство въ особенности развилось у послѣднихъ композиторовъ Римской школы, напр.: Паоло Агостини, Беневоли и пр. (см. Ambros, Geschichte des Musik, Leipzig. 1878. Bd. IV. S. 105—116) и Венеціанской школы, создавшей обыкновеніе писать для двухъ и болѣе хоровъ (см. Ambros, Geschichte des Musik, Breslau. 1868. Bd. III. S. 504—505). Орацio Беневоли написалъ мессу для 54 голосовъ (ibid. IV. S. 37—38). Каноны писались для 96 голосовъ (Cherubini, Cours de contre-point et de fugue, p. 56).

3) Въ строгомъ контрапунктическомъ стилѣ писали композиторы XV и XVI в. Впрочемъ, и въ ихъ произведеніяхъ иногда замѣтно болѣе или менѣе стремленіе освободиться отъ строгихъ правилъ. Такъ, напримѣръ, Кипріанъ Рорскій (XVI) употребляетъ хроматизмъ (см. Ambros, Geschichte der Musik, Breslau. 1868. Bd. III. S. 515), а Тэллисъ уменьшенную кварту (ibid. III. S. 453).

которая можетъ быть помѣщена въ любомъ голосѣ. Смотря по тому, сколько нотъ въ кантрапунктирующемъ голосѣ приходится на каждую ноту данной мелодіи (обыкновенно состоящей изъ тоновъ одинаковой и болѣе или менѣе продолжительной ритмической стоимости), простой контрапунктъ дѣлится на слѣдующія разряды:

a) контрапунктъ, состоящій изъ ноты противъ ноты;
b) » » » двухъ нотъ противъ одной;
c) » » » трехъ и болѣе нотъ противъ одной;
d) » связанный или синкопированный;
e) » смѣшанный или цвѣтистый.

§ 90. Къ ученію о контрапунктѣ относится имитація (свободная и строгая или канонъ) и фуга, въ которыхъ, на основаніи особыхъ правилъ, голоса, при неодновременномъ вступленіи, подражаютъ другъ другу.

Простой двухъ-голосный контрапунктъ.

§ 91. *Первый разрядъ: нота противъ ноты.*

Правила: a) употреблять одни консонансы [1]; b) избѣгать болѣе трехъ параллельныхъ терцій и секстъ; c) очень большого удаленія голосовъ другъ отъ друга (шире децимы); d) по возможности не писать мелодическихъ послѣдовательностей, представляющихъ арпеджіо какого-нибудь аккорда; e) какъ можно болѣе пользоваться противоположнымъ голосоведеніемъ; f) унисономъ можно только начинать и кончать этотъ контрапунктъ (№ 224).

§ 92. *Второй разрядъ: двѣ ноты противъ одной.*

Правила: a) первая нота, находящаяся на сильной части такта, должна быть консонансомъ, а вторая, помѣщенная на слабой, можетъ быть консонансомъ и диссонансомъ; b) диссонирующая нота должна находиться между двумя консонансами и итти постепеннымъ ходомъ (т. е. подчиняться законамъ діатонической проходящей ноты см. § 55

[1]) Параллельныя, явныя и скрытыя квинты и октавы безусловно запрещаются.

или вспомогательный см. § 57); двѣ квинты и октавы или болѣе на сильныхъ частяхъ смежныхъ тактовъ, хотя и маскируются другими интервалами на слабыхъ частяхъ такта, все-таки слышатся, какъ параллельныя, а потому запрещаются (№ 225); c) этотъ контрапунктъ можетъ начинаться со слабой части такта, на которой въ такомъ случаѣ долженъ находиться консонансъ; d) разстоянiе между голосами можетъ иногда преступать границы децимы (№ 226).

§ 93. *Третій разрядъ: четыре ноты противъ одной.*

Правила: a) консонансы могутъ двигаться скачкомъ, диссонансы должны итти постепеннымъ ходомъ [1]); b) въ медленномъ темпѣ консонансы должны находиться на первой и третьей четверти, а въ быстромъ могутъ быть написаны только на первой; c) параллельныя квинты и октавы запрещаются не только при ихъ непосредственномъ слѣдованіи одной за другой, но даже и тогда, когда онѣ раздѣлены одною, двумя и тремя четвертями (№ 227a); d) унисономъ можно не только начинать и кончать этотъ контрапунктъ (подобно предущимъ см. стр. 74), но пользоваться и въ иныхъ мѣстахъ, но не на первой четверти (№ 227b).

Примѣромъ этого контрапункта можетъ служить № 228, заимствованный у Дэна (S. W. Dehn, Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, Berlin. 1859. S. 19), у котораго этотъ образецъ написанъ въ басовомъ и альтовомъ ключахъ, а здѣсь, для сбереженія мѣста, въ скрипичномъ, почему его нужно исполнять октавой ниже.

Тѣ же правила въ общихъ чертахъ годятся для контрапункта изъ трехъ, шести, восьми и болѣе нотъ противъ одной. Относительно контрапункта изъ шести нотъ противъ одной нужно замѣтить, что въ немъ консонансы должны находится на первой, третьей и пятой при простомъ трехъ-дольномъ размѣрѣ (напр., въ 3/2 и 3/4), на первой и четвертой при сложномъ трехъ-дольномъ размѣрѣ (напр., въ 6/4 и 6/8). Впрочемъ, въ быстромъ темпѣ въ этомъ контрапунктѣ консонансы могутъ быть только на первой части такта.

---

[1]) Старинные композиторы иногда допускали камбіату (см. § 55).

Въ контрапунктѣ изъ восьми нотъ противъ одной при медленномъ темпѣ консонансы должны находиться на первой, третьей, пятой и седьмой части такта, при болѣе быстромъ они могутъ быть помѣщены на первой и пятой, а при самомъ скоромъ лишь на первой.

§ 94. *Четвертый разрядъ: связанный или синкопированный контрапунктъ.*

Правила: a) въ этомъ контрапунктѣ къ каждой цѣлой нотѣ данной мелодіи (cantus firmus) нужно написать двѣ половинныя, изъ которыхъ каждая, находящаяся на второй части такта, выдерживается и первую слѣдующаго такта [1]); b) половинная нота, находящаяся на второй части такта, должна быть консонансомъ, а на первой— можетъ быть и консонансомъ, и диссонансомъ; c) половинная нота, являясь на первой части такта консонансомъ, можетъ итти или скачкомъ, или постепеннымъ ходомъ; если же половинная нота на первой части такта есть диссонансъ, то послѣдній долженъ двигаться на ступень внизъ (т. е. разрѣшиться [2]); d) посредствомъ синкопъ не дозволяется избѣгать параллельныхъ квинтъ и октавъ (№ 229).

Чтобы провѣрить этотъ контрапунктъ, нужно помѣстить половинныя ноты, находящіяся на слабыхъ частяхъ такта, на сильныя, а половинныя ноты, написанныя на сильныхъ частяхъ такта, на слабыя, т. е. сдвинуть, слѣдовательно уничтожить синкопы. Въ результатѣ долженъ получиться правильный контрапунктъ перваго разряда. Поступая такимъ образомъ съ примѣрами, помѣщенными подъ № 229,

---

[1]) Свойства данной мелодіи иногда не допускаютъ возможности провести связанный контрапунктъ сначала до конца; въ такомъ случаѣ, если всѣ попытки окажутся тщетными, приходится его иногда прерывать и замѣнять контрапунктомъ второго разряда.

[2]) Диссонирующая половинная нота на сильной части такта, съ гармонической точки зрѣнія, есть задержаніе, которое должно быть правильно приготовлено и разрѣшено. Всѣ правила задержанія (§ 51—53) должны быть строго соблюдаемы въ этомъ контрапунктѣ: секунда должна быть въ нижнемъ голосѣ и разрѣшаться въ терцію, септима—въ верхнемъ и разрѣшаться въ сексту, нона въ верхнемъ и разрѣшаться въ октаву, нона въ нижнемъ голосѣ должна считаться за секунду и разрѣшаться въ терцію (т. е. дециму), кварта, находящаяся въ верхнемъ голосѣ, должна разрѣшаться въ терцію, а находящаяся въ нижнемъ—въ квинту.

мы получаемъ контрапунктъ, состоящій изъ параллельныхъ квинтъ и октавъ (№ 230). Слѣдовательно, синкопы не даютъ средства избѣгнуть упомянутыхъ ошибокъ.

Примѣромъ синкопированнаго контрапункта служитъ № 231.

§ 95. *Пятый разрядъ: смѣшанный или цвѣтистый контрапунктъ.* Правила: a) этотъ контрапунктъ, представляя соединеніе всѣхъ предыдущихъ разрядовъ, требуетъ исполненія относящихся къ нимъ законовъ; b) слѣдуетъ избѣгать употребленія перваго разряда; c) во избѣжаніе монотонности, не слѣдуетъ часто пользоваться однимъ и тѣмъ же разрядомъ, а по возможности ихъ смѣшивать; d) восьмыя ноты можно употреблять лишь въ умѣренномъ количествѣ и только на слабыхъ частяхъ такта; e) приготовленный диссонансъ прежде своего правильнаго разрѣшенія (на ступень внизъ) можетъ перейти (даже скачкомъ) въ другой консонансъ (№ 232).

Примѣромъ этого контрапункта можетъ служить № 233.

Простой трехъ-голосный контрапунктъ.

§ 96. *Первый разрядъ: нота противъ ноты.* Правила: a) употреблять лишь мажорныя и минорныя трезвучія въ основномъ положеніи и первомъ обращеніи и уменьшенныя трезвучія въ первомъ обращеніи [1]); b) по возможности употреблять полные аккорды, но ради плавности голосоведенія и избѣжанія разныхъ ошибокъ иногда допускаются удвоенія и пропуски тоновъ трезвучія и секстаккордовъ; c) начинать и кончать возможно унисономъ или трезвучіемъ съ пропущенной терціей или квинтой; d) параллельныя октавы и квинты запрещаются; e) скрытыя октавы и квинты иногда допускаются, но не между крайними голосами.

Примѣромъ этого контрапункта можетъ служить № 234.

§ 97. *Второй разрядъ: двѣ ноты противъ одной.* Правила этого контрапункта въ общихъ чертахъ тѣ же, которыя примѣ-

[1]) Кварта можетъ быть только между среднимъ и верхнимъ голосомъ но отнюдь не между нижнимъ и однимъ изъ верхнихъ.

няются къ двухъ-голосному контрапункту второго разряда (§ 92). Половинныя ноты при данной мелодіи изъ цѣлыхъ нотъ могутъ быть въ любомъ голосѣ. Разъ начатое движеніе въ одномъ голосѣ должно быть по возможности проведено до конца. Третій голосъ можетъ состоять изъ цѣлыхъ нотъ или изъ половинныхъ (№ 235). Иногда движеніе половинными нотами можетъ появляться то въ одномъ, то въ другомъ контрапунктирующемъ голосѣ (№ 236).

§ 98. *Третій разрядъ: четыре ноты противъ одной.* Правила этого контрапункта въ общихъ чертахъ тѣ же, которыя были изложены въ § 93. Можно лишь замѣтить, что въ этомъ контрапунктѣ желательно появленіе полнаго аккорда на каждой первой части такта; если же невозможно написать полный аккордъ на первой части такта, то нужно, по возможности, стараться образовать его на третьей. Разъ движеніе четвертями (при данной мелодіи изъ цѣлыхъ) начато въ какомъ-нибудь голосѣ, оно должно быть проведено до конца въ томъ же голосѣ. Третій голосъ можетъ состоять изъ цѣлыхъ или изъ половинныхъ. Въ послѣднемъ случаѣ онъ начинается позже вступленія того, который состоитъ изъ четвертей. Обыкновенно голосъ, состоящій изъ половинъ, принужденъ въ этомъ контрапунктѣ двигаться скачками. Примѣромъ трехъ-голоснаго контрапункта съ цѣлыми нотами въ двухъ голосахъ и четвертями въ третьемъ [1]) можетъ служить № 237, а № 238 представляетъ короткій образчикъ контрапункта, въ которомъ данная мелодія состоитъ изъ цѣлыхъ нотъ, средній голосъ изъ половинныхъ, а верхній изъ четвертей.

Въ общихъ чертахъ тѣ же соображенія нужно имѣть въ виду въ трехъ-голосномъ контрапунктѣ, въ которомъ одинъ изъ контрапунктирующихъ голосовъ состоитъ изъ трехъ, шести, восьми и болѣе нотъ противъ каждой ноты данной мелодіи. Замѣчанія относительно размѣра и темпа, высказанныя по поводу двухъ-голоснаго контрапункта, состоящаго изъ шести и восьми нотъ противъ одной, сохраняютъ свое значеніе и здѣсь.

[1]) Четверти могутъ быть въ любомъ голосѣ: верхнемъ, среднемъ и нижнемъ.

§ 99. *Четвертый разрядъ: синкопированный или связанный контрапунктъ.* Синкопы должны быть написаны на основаніи правилъ двухъ-голоснаго контрапункта 4 разряда (§ 94). Диссонирующая нота на сильной части такта подчиняется законамъ приготовленныхъ задержаній (§ 51—53 [1]).

Въ этомъ разрядѣ трехъ-голоснаго контрапункта въ одномъ изъ контрапунктирующихъ голосовъ должны быть синкопы, а въ другомъ (при данной мелодіи изъ цѣлыхъ нотъ) могутъ быть или цѣлыя, или половинныя, или четверти (см. № 240, 241, 242).

§ 100. *Пятый разрядъ: смѣшанный или цвѣтистый контрапунктъ.* Такъ какъ этотъ контрапунктъ представляетъ соединеніе предыдущихъ разрядовъ, то особыхъ правилъ для него нѣтъ. Въ этомъ разрядѣ или одинъ голосъ можетъ быть написанъ въ цвѣтистомъ контрапунктѣ, а другой по правиламъ перваго (нота противъ ноты) или второго разряда (двѣ ноты противъ одной), или же оба голоса къ данной мелодіи могутъ быть написаны въ цвѣтистомъ контрапунктѣ, какъ это показано въ № 243.

Четырехъ-голосный контрапунктъ.

§ 101. Особыхъ правилъ для четырехъ-голоснаго контрапункта первыхъ трехъ разрядовъ нѣтъ. Вслѣдствіе возрастающей трудности отъ увеличенія числа голосовъ позволяются уклоненія отъ строгаго соблюденія законовъ, относящихся къ двухъ-голосному и трехъ-голосному контрапункту. Такъ, напримѣръ, допускаются скрытыя квинты и октавы (только не въ крайнихъ голосахъ) или даже двѣ квинты и октавы

[1]) Если нижній голосъ стоитъ, то образуется органный пунктъ, въ которомъ лишь два верхніе должны исполнять законы двухъ-голоснаго контрапунктъ 4 разряда, а всѣ вмѣстѣ давать въ результатѣ правильную гармонію на педали (§ 77). При лежащемъ нижнемъ голосѣ диссонансы иногда сами себя приготовляютъ (№ 239). Въ этомъ примѣрѣ нота до на второй половинѣ второго такта и нота ля на второй половинѣ четвертаго, хотя диссонируютъ, все же приготовляютъ диссонансы слѣдующихъ тактовъ, что возможно лишь при лежащемъ нижнемъ голосѣ.

при противоположномъ голосоведеніи (тоже лишь не въ крайнихъ голосахъ [1]). №№ 244, 245 и 246 представляютъ образцы четырехъ-голоснаго контрапункта первыхъ трехъ разрядовъ.

Въ 246 примѣрѣ соединены три разряда: первый второй и третій. Къ данной мелодіи, состоящей изъ цѣлыхъ нотъ и помѣщенной въ басу, въ альтовомъ голосѣ присоединенъ контрапунктъ перваго разряда (нота противъ ноты), въ сопрановомъ контрапунктъ второго разряда (двѣ ноты противъ одной), а въ теноровомъ контрапунктъ третьяго разряда (четыре ноты противъ одной).

§ 102. *Четвертый разрядъ: синкопированный или связанный контрапунктъ.* Кромѣ правилъ, относящихся къ трехъ-голосному контрапункту четвертаго разряда (§ 99), для четырехъ голоснаго контрапункта того же разряда нужно еще имѣть въ виду слѣдующее: a) желательны полные аккорды на каждой первой половинѣ такта (при данной мелодіи изъ цѣлыхъ нотъ); если же полный аккордъ на сильной части не возможенъ, то слѣдуетъ стараться его получить на второй половинѣ такта; b) правильное разрѣшеніе диссонансовъ иногда нарушается тѣмъ, что задержаніе разрѣшается тогда, когда ноты аккорда, въ которомъ оно появилось, успѣли перейти въ другой аккордъ (см. №№ 108, 247: въ № 108 нона до-ре разрѣшилась не въ октаву, а въ дециму ля-до, въ № 247 кварта ля-ре разрѣшилась не въ терцію, а въ сексту ми-до); c) вслѣдствіе синкопы на сильной части такта можетъ образоваться не только задержаніе, но и правильно приготовленный диссонирующій аккордъ, напр. септаккордъ или въ основномъ видѣ или въ обращеніи, требующій свойственное ему разрѣшеніе (см. № 248: въ 248 примѣрѣ на первой половинѣ второго такта образовался вслѣдствіе синкопы правильно приготовленный септаккордъ II ст. въ до мажорѣ, въ которомъ всѣ ноты разрѣшились, исключая терціи, оставшейся на мѣстѣ, вслѣдствіе чего на второй половинѣ того же такта

[1]) Въ исключительныхъ случаяхъ эти послѣдовательности терпимы (хотя не желательны) и въ крайнихъ голосахъ (см. L. Cherubini, Cours de Contrepoint et de fugue, p. 44).

образовался доминантъ-септаккордъ съ пропущенной квинтою и удвоенной терціей; въ этомъ доминантъ-септаккордѣ разрѣшились всѣ ноты, исключая терціи въ сопрановомъ голосѣ, оставшейся на мѣстѣ и приготовившей септаккордъ I ст. до мажора, въ которомъ разрѣшилась одна септима, вслѣдствіе чего упомянутый септаккордъ перешелъ въ секстаккордъ VI ст. до мажора): d) въ органномъ пунктѣ, подобно тому, какъ это было замѣчено по поводу трехъ-голоснаго контрапункта, въ четырехъ-голосномъ иногда диссонансъ приготовленъ диссонансомъ (см. №№ 249a, 249b и 249c: въ этихъ примѣрахъ диссонансы, приготовленные диссонансами, отмѣчены крестиками). Въ четырехъ-голосномъ контрапунктѣ 4 разряда къ данной мелодіи изъ цѣлыхъ нотъ могутъ быть написаны синкопы въ любомъ голосѣ, а въ остальныхъ цѣлыя ноты, или же въ одномъ голосѣ могутъ быть синкопы, въ другомъ четверти, а третьему голосу можетъ быть данъ контрапунктъ второго разряда (двѣ ноты противъ одной), какъ это видно изъ № 250. Въ этомъ примѣрѣ на первой четверти 7 и 8 такта между басомъ и альтомъ квинты (ля-ми, соль-ре), которыя могутъ быть допущены лишь вслѣдствіе значительной трудности, представляемой подобнаго рода контрапунктомъ [1]).

§ 103. *Пятый разрядъ*: *смѣшанный или цвѣтистый контрапунктъ*. Для него служатъ правила пяти разрядовъ двухъ-голоснаго и трехъ-голоснаго контрапункта, а также и первыхъ четырехъ разрядовъ четырехъ-голоснаго. Онъ можетъ быть написанъ разными способами: или въ одномъ голосѣ цвѣтистый, а въ остальныхъ нота противъ ноты, или въ двухъ голосахъ цвѣтистый, а въ одномъ нота противъ ноты, или во всѣхъ голосахъ цвѣтистый, исключая того, который исполняетъ данную мелодію (№ 251a).

§ 104. *Пяти-голосный, шести-голосный, семи-голосный и восьми-голосный контрапунктъ*. Возрастающая трудность писать контрапунктъ по мѣрѣ увеличенія числа голосовъ приводитъ къ ослабле-

[1]) Этотъ примѣръ оконченъ ре мажорнымъ трезвучіемъ, вмѣсто ре минорнаго, потому что прежніе композиторы считали консонирующій эффектъ большой терціи болѣе удовлетворительнымъ, чѣмъ малой терціи (см. L. Cherubini, Cours du contre-point et de la fugue, p. 28).

нію строгости въ исполненіи правилъ. Въ контрапунктѣ, въ которомъ участвуетъ болѣе четырехъ голосовъ, допускаются: a) квинты при противоположномъ голосоведеніи даже въ крайнихъ голосахъ; b) параллельныя квинты, изъ которыхъ одна чистая, а другая уменьшенная; c) скачекъ въ большую сексту; d) въ семи-голосномъ и восьми-голосномъ контрапунктѣ оба нижніе голоса могутъ прыгать изъ унисона въ октаву и изъ октавы въ унисонъ (№ 251b). Если въ контрапунктѣ, написанномъ для очень большого числа голосовъ, встрѣчаются эпизоды двухъ-голосные, трехъ-голосные и четырехъ-голосные, то они подчиняются правиламъ двухъ-голоснаго, трехъ-голоснаго и четырехъ-голоснаго контрапункта.

§ 105. Восьми-голосный контрапунктъ можетъ быть написанъ двояко: a) для двухъ басовъ, двухъ теноровъ, двухъ альтовъ и двухъ сопрановъ [1]); b) для двухъ хоровъ, изъ которыхъ каждый состоитъ изъ баса, тенора, альта и сопрано.

Если восьми-голосный контрапунктъ состоитъ изъ двухъ хоровъ, то они должны пѣть поочередно и паузирующій хоръ обязанъ вступать ранѣе умолканія поющаго. Такъ какъ оба хора могутъ быть размѣщены на довольно значительномъ разстояніи другъ отъ друга, а нѣкоторые слушатели могутъ находиться ближе къ одному, а иные къ другому, то каждый изъ хоровъ долженъ имѣть, по возможности, полную гармонію, чтобы слушатели, гдѣ бы они ни находились, получали болѣе или менѣе цѣльное впечатлѣніе. Въ концѣ сочиненія оба хора обыкновенно сливаются въ общую двухъ-хорную массу. №№ 252a, 252b, 253a, 253b, 254a, 254b, 255a, 255b [2]) представляютъ образцы пяти-голоснаго,

---

[1]) Голоса въ восьми-голосномъ контрапунктѣ можно комбинировать и разными иными способами.

[2]) Предпослѣдній тактъ этого примѣра представляетъ важное уклоненіе отъ правилъ задержанія. Нота до въ сопранѣ задерживаетъ вступленіе си въ то время, когда си уже находится въ тенорѣ, что противорѣчитъ правилу, упомянутому на стр. 39 а именно: задержаніе ноны можетъ быть только въ отношеніе баса. Подобное отступленіе отъ правила задержанія возможно только въ семи-голосномъ и восьми-голосномъ контрапунктѣ и при условіи, чтобы нота, вступленіе которой замедлено задержаніемъ въ одномъ голосѣ, появилась бы въ другомъ голосѣ въ другой октавѣ и во время разрѣшенія

шести-голоснаго, семи-голоснаго и восьми-голоснаго контрапункта перваго и пятаго разряда. № 256 есть образчикъ восьми-голоснаго двухъ-хорнаго произведенія [1]).

Двойной тройной и четверной контрапунктъ.

§ 106. Двойной контрапунктъ, въ составъ котораго входятъ два голоса, допускаетъ ихъ обращеніе, дѣлающее верхній голосъ нижнимъ, а нижній — верхнимъ. Верхній голосъ можетъ опускаться или нижній подниматься на октаву, нону, дециму, ундециму, дуодециму, терцдециму и квартдециму. Поэтому двойной контрапунктъ можетъ быть: въ октавѣ, нонѣ, децимѣ, ундецимѣ, дуодецимѣ, терцдецимѣ и квартдецимѣ [2]). Общія правила для двойного контрапункта: а) оба голоса должны отличаться другъ отъ друга ритмическимъ достоинствомъ нотъ; b) избѣгать перекрещиванія голосовъ.

§ 107. *Двойной контрапунктъ въ октавѣ.* Чтобы знать, какіе интервалы получаются вслѣдствіе обращенія этого контрапункта, нужно сопоставить слѣдующія цифры: $\frac{1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7\ 8}{8\ 7\ 6\ 5\ 4\ 3\ 2\ 1}$. Изъ нихъ видно, что унисонъ въ обращеніи становится октавой, секунда — септимой,

---

задержанія шла постепеннымъ ходомъ вверхъ, въ ноту, консонирующую съ упомянутымъ разрѣшеніемъ.

[1]) Для сбереженія мѣста образцы пяти-голоснаго и шести-голоснаго контрапункта написаны на двухъ пятилинейныхъ станахъ, а семи-голоснаго — на трехъ. У верхнихъ голосовъ шейки нотъ написаны вверхъ, у нижнихъ — внизъ. Въ сомнительныхъ случаяхъ (напр., при перекрещиваніи голосовъ) черточки указываютъ, куда переходитъ нота того или другого голоса.

[2]) Изъ всѣхъ этихъ двойныхъ контрапунктовъ истинное музыкальное достоинство имѣютъ лишь двойной контрапунктъ въ октавѣ, децимѣ и дуодецимѣ (см. Dehn, Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, Berlin 1859. S. 67—71). Упомянутый авторъ приводитъ интересныя мнѣнія о двойномъ контрапунктѣ разныхъ теоретиковъ и о курьезныхъ способахъ преподаванія этого предмета.

Для общаго обозрѣнія въ этомъ руководствѣ помѣщенъ экстрактъ того что сказано о двойномъ, тройномъ и четверномъ контрапунктѣ у Марпурга (Fr. W. Marpurg, Abhandlung von der Fuge. Berlin. 1753—1754), Керубини (L. Cherubini, Cours de contre-point et de fugue) и Дэна (Dehn, Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, Berlin. 1859).

терція—секстой, кварта—квинтой, квинта—квартой, секста—терціей, септима—секундой, октава—унисономъ. Слѣдовательно, всѣ консонансы остаются въ обращеніи консонансами, за исключеніемъ квинты, которая становится диссонансомъ (квартой), поэтому можетъ явиться или, какъ проходящая нота, на слабой части такта при постепенномъ голосоведеніи, или же на сильной, гдѣ она должна быть приготовленной и затѣмъ разрѣшенной, подобно диссонансу, въ который она превращается въ обращеніи. Изъ диссонансовъ въ этомъ контрапунктѣ не можетъ быть лишь ноны, потому что она въ обращеніи дѣлается секундой, неправильно разрѣшающейся въ унисонъ. Чтобы обращеніе могло произойти при перенесеніи верхняго голоса на октаву внизъ, или нижняго на октаву вверхъ, нужно, чтобы голоса не удалялись другъ отъ друга шире октавы. Если же эта граница не соблюдена, то для обращенія нужно переносить голоса на двѣ октавы [1]).

Примѣромъ двойного контрапункта въ октавѣ можетъ служить № 257.

§ 108. *Двойной контрапунктъ въ нонѣ* (или секундѣ).
1 2 3 4 5 6 7 8 9.
9 8 7 6 5 4 3 2 1. Эти цифры указываютъ на интервалы, образующіеся при обращеніи этого контрапункта: унисонъ превращается въ нону, секунда въ октаву и т. д. Изъ этой таблицы также видно, что всѣ консонансы въ обращеніи даютъ диссонансы, за исключеніемъ одной квинты, которая и въ обращеніи остается квинтой. Слѣдовательно, всѣ консонансы, за исключеніемъ квинты, должны употребляться на сильныхъ частяхъ такта такъ, какъ будто они были бы диссонансами; на слабыхъ частяхъ такта консонансы, подобно диссонансамъ, должны итти постепеннымъ ходомъ. Квинта въ этомъ контрапунктѣ главный интервалъ, служащій для приготовленія и разрѣшенія диссонансовъ. Разстояніе между голосами не должно быть шире ноны. Образчикомъ этого контрапункта можетъ служить № 258.

§ 109. *Двойной контрапунктъ въ децимѣ* (или терціи).

---

[1]) Въ особенности Дэнъ стоитъ за то, чтобы не ограничивать октавой разстояніе между голосами этого контрапункта (см. Dehn, Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, Berlin. 1859. S. 76—79).

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10.
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1. Эти цифры указываютъ на интервалы, образующіеся при обращеніи этого контрапункта. Изъ нихъ видно, что ни параллельныхъ терцій, ни секстъ, ни децимъ писать нельзя, ибо въ обращеніи отъ названныхъ интерваловъ получаются параллельныя октавы, квинты и унисоны. Кварты и септимы могутъ быть только въ качествѣ проходящихъ нотъ, на слабыхъ частяхъ такта. Если же онѣ являются на сильныхъ (правильно приготовленными), то кварта должна разрѣшаться въ квинту (нижняя нота кварты двигаться на ступень внизъ) или сексту, септима въ квинту, нона въ октаву или квинту (при разрѣшеніи ноны въ квинту верхній тонъ ноны двигается на ступень внизъ, а нижній тонъ прыгаетъ на кварту вверхъ). Разстояніе между голосами не должно быть шире децимы.

Образчикомъ двойного контрапункта въ децимѣ служитъ № 259.

§ 110. *Двойной контрапунктъ въ ундецимѣ* (или квартѣ).
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11.
11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1. Эти цифры указываютъ на интервалы, образующіеся при обращеніи этого контрапункта. Изъ нихъ видно, что при обращеніи лишь одна секста остается консонансомъ (секстой), а остальныя дѣлаются диссонансами. Поэтому, секстой нужно начинать и кончать этотъ контрапунктъ и этимъ же интерваломъ приготовлять и разрѣшать не только всѣ диссонансы, но и консонансы, потому что послѣдніе при обращеніи превращаются въ диссонансы. Разстояніе между голосами не должно быть шире ундецимы.

Образчикомъ двойного контрапункта въ ундецимѣ служитъ № 260.

§ 111. *Двойной контрапунктъ въ дуодецимѣ* (или квинтѣ).
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12.
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1. Эти цифры указываютъ на интервалы, образующіеся при обращеніи этого контрапункта. Изъ нихъ видно, что наиболѣе удобна терція, дающая въ обращеніи дециму, и децима, дающая въ обращеніи терцію. Секста, дѣлаясь въ обращеніи септимой, должна быть приготовлена или въ нижнемъ, или въ верхнемъ голосѣ. Въ ней двигается нижняя нота на ступень внизъ при переходѣ въ терцію, дециму или октаву. Разстояніе между голосами не должно быть шире дуодецимы.

Образчикомъ [1]) двойного контрапункта въ дуодецимѣ можетъ служить № 261, заимствованный изъ книги Cherubini: Cours de contre-point et de fugue, p. 87. Въ немъ нижній голосъ одинаковый съ нижнимъ голосомъ примѣра Марпурга (Marpurg, Abhandlung von der Fuge. Berlin. 1753. Tab. LX. Fig. 1), за исключеніемъ послѣднихъ трехъ тактовъ.

§ 112. *Двойной контрапунктъ въ терцдецимѣ* (или секстѣ).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13.	Эти цифры указываютъ на интервалы,
13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1.	

образующіеся при обращеніи этого контрапункта. Изъ нихъ видно, что лишь секста и октава въ обращеніи остаются консонансами. Такъ какъ секста даетъ въ обращеніи октаву, то, слѣдовательно, параллельныя сексты невозможны. Септима можетъ явиться лишь въ качествѣ проходящей ноты. Секунда, терція, кварта, квинта и нона приготавливаются или октавой, или секстой и переходятъ въ одинъ изъ этихъ интерваловъ. Разстояніе между голосами не должно быть шире терцдецимы.

Образчикомъ двойного контрапункта въ терцдецимѣ можетъ служить № 262.

§ 113. *Двойной контрапунктъ въ квартдецимѣ* (или септимѣ).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14.	Эти цифры указываютъ на
14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1.	

интервалы, образующіеся при обращеніи этого контрапункта. Изъ нихъ видно, что терція дѣлается въ обращеніи дуодецимой, а дуодецима терціей, квинта децимой, а децима квинтой. Слѣдовательно, параллельныя терціи и децимы невозможны, потому что въ обращеніи превращаются въ параллельныя дуодецимы и квинты. Остальные консонансы въ обращеніи дѣлаются диссонансами, поэтому должны быть приготовлены и переведены въ терцію или квинту. Разстояніе между голосами не должно быть шире квартдецимы.

[1]) Вторая половина второго и начало третьяго такта въ 1-й фугѣ первой части «Das Wohltemperirte Clavier» I. C. Баха написана въ двойномъ контрапунктѣ въ дуодецимѣ: верхній голосъ соль, ля, си, до можно переставить на дуодециму внизъ: до, ре, ми, фа, сохранивъ нижній (который при перестановленіи сдѣлается верхнимъ) безъ измѣненія. (Ср. Kirnberger, Die Kunst des reinen Satzes. Berlin und Königsberg. 1776. II, S. 192—193).

Образчикомъ двойного контрапункта въ квартдецимѣ можетъ служить № 263.

§ 114. *Тройной и четверной контрапунктъ въ октавѣ.*

Начинагь и кончать тройной и четверной контрапунктъ въ октавѣ слѣдуетъ мажорнымъ или минорнымъ трезвучіемъ безъ квинты, потому что квинта, при обращеніи, можетъ явиться въ басу и произвести квартсекстаккордъ, которымъ строгій контрапунктъ ни начинать, ни кончать нельзя. Полное трезвучіе можно писать въ продолженіе тройного и четверного контрапункта въ октавѣ; но съ условіемъ, чтобы основная нота была приготовлена, а затѣмъ опущена на ступень внизъ (квинта должна перейти въ сексту, чтобы въ обращеніи кварта разрѣшилась въ терцію); или основной тонъ можетъ явиться при постепенномъ голосоведеніи на слабой части такта въ видѣ проходящей ноты. Подобно параллельнымъ октавамъ и квинтамъ запрещаются и параллельныя кварты, дающія въ обращеніи параллельныя квинты. Задержаніе ноны не возможно; наоборотъ, остальные диссонансы, правильно приготовленные и разрѣшенные, составляютъ главное украшеніе этихъ контрапунктовъ [1]). Каждый голосъ долженъ двигаться по возможности въ узкомъ объемѣ, чтобы при обращеніи избѣгнуть перекрещиванія.

Тройной контрапунктъ допускаетъ три главныя обращенія, въ которыхъ всѣ голоса перемѣняютъ мѣста:

1.	3.	2.
2.	1.	3.
3.	2.	1.

Кромѣ этихъ главныхъ обращеній существуетъ еще три, въ которыхъ только два голоса измѣняютъ свое положеніе:

1.	3.	2.
3.	2.	1.
2.	1.	3.

[1]) Въ моментъ появленія приготовленнаго диссонанса въ одномъ голосѣ отнюдь нельзя помѣщать въ другомъ ноты, вступленіе которой замедлено задержаніемъ.

Четверной контрапунктъ допускаетъ четыре главныя обращенія:

1.	4.	3.	2.
2.	1.	4.	3.
3.	2.	1.	4.
4.	3.	2.	1.

Кромѣ этихъ главныхъ обращеній возможны еще двадцать:

a) при оставленіи басоваго голоса на своемъ мѣстѣ:

3.	2.	3.	2.	1.
1.	3.	2.	1.	3.
2.	1.	1.	3.	2.
4.	4.	4.	4.	4.

b) при помѣщеніи теноровагo голоса въ нижній:

1.	1.	2.	4.	2.
2.	4.	4.	2.	1.
4.	2.	1.	1.	4.
3.	3.	3.	3.	3.

c) при помѣщеніи альтоваго голоса въ нижній:

3.	1.	1.	4.	4.
1.	4.	3.	1.	3.
4.	3.	4.	3.	1.
2.	2.	2.	2.	2.

d) при помѣщеніи сопрановаго голоса въ нижній:

2.	4.	4.	3.	3.
4.	3.	2.	4.	2.
3.	2.	3.	2.	4.
1.	1.	1.	1.	1.

Примѣромъ тройнаго контрапункта въ октавѣ можетъ служить № 264a (его обращеніе № 264b) и четверного № 265a (его обращеніе № 265b).

§ 115. Есть болѣе легкій способъ писать тройной и четверной контрапунктъ въ октавѣ, заключающійся въ слѣдующемъ:

Нужно сначала написать двойной контрапунктъ, въ которомъ не было бы ни одной параллельной терціи и сексты (слѣдовательно, возможно лишь боковое и противоположное голосоведеніе) и ни одного диссонанса на сильныхъ частяхъ такта (они могутъ быть только на слабыхъ, въ качествѣ проходящихъ нотъ). Чтобы сдѣлать изъ такого контрапункта тройной, нужно прибавить верхнія терціи къ верхнему или нижнему голосу, а для четверного, нужно прибавить верхнія терціи и къ верхнему и нижнему голосу.

§ 116. *Полиморфный или многообразный контрапунктъ.* Если написать двухъ-голосный контрапунктъ такъ, что не будетъ ни параллельныхъ терцій, секстъ и октавъ, на сильныхъ частяхъ такта никакихъ иныхъ интерваловъ, кромѣ терцій, секстъ и октавъ, а остальные, какъ консонирующіе, такъ и диссонирующіе явятся лишь при постепенномъ голосоведеніи, то такой контрапунктъ можетъ подвергнуться разнымъ превращеніямъ. Такъ, напримѣръ, въ № 266, написанномъ по правиламъ полиморфнаго контрапункта, можно переставить голоса въ октаву (№ 266a) и дециму (№ 266b). Кромѣ того въ томъ же примѣрѣ контрапункта можно, при переставленіи голосовъ, дать имъ противоположное направленіе [1]) (№ 266c), да еще исполнить ихъ съ конца до начала (№ 266d).

Прочія измѣненія (съ ихъ объясненіями), которымъ можно подвергнуть этотъ контрапунктъ, помѣщены у Дэна (Dehn. Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge. Berlin. 1859. S. 115—129).

---

[1]) Противоположное направленіе заключается въ томъ, что движеніе голоса вверхъ замѣняется движеніемъ голоса внизъ и наоборотъ. Для такого измѣненія служитъ слѣдующая схема:

до ре ми фа соль ля си до.
ми ре до си ля соль фа ми.

Изъ этой схемы видно, что, за исключеніемъ секунды, остающейся секундой, тоника замѣняется терціей, терція тоникой, кварта септимой, квинта секстой, секста квинтой, септима квартой (Dehn, Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge. Berlin. 1859. S. 124). Примѣръ четверного контрапункта, при обращеніи котораго голосамъ дано противоположное направленіе, можно найти у Баха (См. I. S. Bach, Kunst der Fuge). Ср. 14 и 15 такты XII фуги и ея обращенія (inversa). Объ этой фугѣ см. M. Hauptmann, Erläuterungen zu Joh. Sebastian Bach's Kunst der Fuge. Leipzig und Berlin. 1861. S. 10.

Имитація.

§ 117. Имитаціей называется подражаніе одного голоса тому, что было ранѣе въ другомъ. Слѣдовательно, для имитаціи нужно по крайней мѣрѣ два голоса. Она пишется такъ: какому-нибудь голосу дается фраза (proposta, antécédent, Vorgänger, предшественникъ). Послѣ ея вступленіе въ другомъ голосѣ пишется подражаніе (risposta, conséquent, Nachfolger, послѣдователь).

Имитація можетъ представить лишь приблизительное подражаніе и въ такомъ случаѣ называется *свободной имитаціей*. Въ противоположенность свободной имитаціи, строгая или канонъ (κανών значитъ по гречески правило) требуетъ точнаго подражанія. Оно заключается въ томъ, что послѣдователь состоитъ изъ тѣхъ же интерваловъ, какъ и предшественникъ. Единственное исключеніе, допускаемое изъ этого правила, состоитъ въ томъ, что иногда интервалы одной величины въ предшественникѣ замѣняются въ послѣдователѣ хотя такими же (по названію) интервалами, но другой величины,—напримѣръ: большая секунда въ предшественникѣ можетъ быть въ послѣдователѣ замѣнена малой и т. д.

§ 118. Канонъ пишется слѣдующимъ образомъ. Сначала изобрѣтается фраза поручаемая какому-нибудь голосу. По исполненіи этой фразы, называемой предшественникомъ (proposta, antécédant, Vorgänger), дается другому голосу имитація этой фразы (risposta, conséquent, Nachfolger, послѣдователь). Она сопровождается контрапунктомъ, исполняемымъ тѣмъ голосомъ, которому данъ былъ предшественникъ. Этотъ контрапунктъ въ свою очередь считается за предшественника, которому снова подражаетъ второй голосъ. Такъ продолжается до конца сочиненія. Если канонъ приводитъ къ началу, то его можно повторить безконечное число разъ. Поэтому такой канонъ называется *безконечнымъ*, въ отличіе отъ конечнаго, который не приводитъ къ началу и заключается особымъ придаткомъ, называемымъ кодой (отъ итальянскаго слова «coda»—хвостъ).

Примѣромъ безконечнаго канона можетъ служить № 267, а конечнаго № 268.

Каноны бываютъ двухъ-голосные и многоголосные.

§ 119. *Двухъ-голосные каноны*. Въ двухъ-голосномъ канонѣ предшественнику послѣдователь можетъ отвѣчать въ любомъ интервалѣ: въ унисонѣ, верхней и нижней секундѣ и т. д. № 267 есть образчикъ канона въ унисонѣ, а въ № 268—въ верхней секундѣ.

Недостатокъ, мѣста препятствуетъ привести образцы остальныхъ. Много примѣровъ можно найти у Керубины (L. Cherubini, Cours du contre-point et de fugue, p. 62—64) и др.

У канововъ въ унисонѣ и октавѣ вполнѣ точныя имитаціи, а у остальныхъ не всѣ интервалы предшественника одинаковой величины съ интервалами послѣдователя.

§ 120. Послѣдователь въ канонѣ можетъ состоять изъ нотъ большей ритмической стоимости въ сравненіи съ нотами предшественника. Въ такомъ случаѣ получается канонъ въ увеличеніи. Голосъ, исполняющій послѣдователя, подвигаясь впередъ медленнѣе голоса, которому данъ предшественникъ, успѣваетъ исполнить лишь часть имитаціи. Другая часть предшественника остается безъ подражанія. Канонъ въ увеличеніи можетъ быть въ любомъ интервалѣ.

Каноны въ увеличеніи бываютъ канечные и безконечные. № 269 есть конечный канонъ въ увеличеніи. Послѣдователь подражаетъ предшественнику въ нижней квинтѣ. Крестикъ указываетъ, до какой ноты доведена имитація.

Безконечный канонъ въ увеличеніи представляетъ значительную трудность. Чтобы написать такой канонъ, нужно начать имитацію, увеличивающую вдвое ритмическую стоимость предшественника, одновременно съ послѣднимъ. Предшественникъ, будучи вдвое короче послѣдователя, кончается въ тотъ моментъ, когда послѣдователь успѣлъ достигнуть лишь своей половины. Трудность этого канона заключается въ томъ, что предшественникъ долженъ быть такъ написанъ, чтобы можно было его присоединить какъ къ первой, такъ и къ второй половинѣ послѣдователя (№ 270).

§ 121. Ноты послѣдователя въ канонѣ могутъ состоять изъ нотъ меньшей ритмической стоимости въ сравненіи съ нотами предшествен-

ника. Въ такомъ случаѣ получаются каноны въ уменьшеніи. Они могутъ быть лишь весьма непродолжительными, потому что послѣдователь, укарачивая ритмическую стоимость нотъ предшественника, ускоряетъ конецъ (№ 271).

§ 122. Послѣдователь въ канонѣ можетъ состоять изъ нотъ, идущихъ въ томъ-же направленіи, какъ и въ предшественникѣ, или-же въ противоположномъ. Въ первомъ случаѣ получается канонъ въ прямомъ движеніи, во второмъ случаѣ—канонъ въ противоположномъ. Въ этомъ канонѣ восходящее направленіе въ предшественникѣ замѣняется въ послѣдователѣ нисходящимъ и наоборотъ: нисходящее движеніе въ предшественникѣ—восходящимъ движеніемъ въ послѣдователѣ. Чтобы имитація канона въ противоположномъ движеніи состояла изъ интерваловъ одинаковой величины, нужно руководствоваться слѣдующими схемами, указывающими, какія звукоряды въ нисходящемъ направленіи соотвѣтствуютъ восходящей мажорной и минорной (естественной) гаммѣ:

до ре ми фа соль ля си до
1 1 ½ 1 1 1 ½

ми ре до си ля соль фа ми
1 1 ½ 1 1 1 ½

ля си до ре ми фа соль ля
1 ½ 1 1 ½ 1 1

соль фа ми ре до си ля соль [1]).
1 ½ 1 1 ½ 1 1

По этимъ схемамъ можно судить, какія ноты послѣдователя должны соотвѣтствовать нотамъ предшественника.

Примѣромъ канона въ противоположномъ движеніи можетъ служитъ № 272.

§ 123. Послѣдователь можетъ подражать предшественнику, исполняя интервалы, входящія въ него въ противоположномъ направленіи, начиная съ конца до начала. Такимъ образомъ получается канонъ обратный въ противоположномъ движеніи.

Примѣромъ этого канона можетъ служитъ № 273. Въ этомъ при-

[1]) Cherubini, Cours du contre-point et de fugue, p. 66.

мѣрѣ нижній голосъ второго такта исполняетъ въ противуположномъ направленіи и обратномъ порядкѣ всѣ пять нотъ верхняго голоса въ первомъ тактѣ. Точно также нижній голосъ третьяго такта исполняетъ всѣ шесть нотъ въ противоположномъ направленіи и обратномъ порядкѣ верхняго голоса во второмъ тактѣ. Верхній голосъ третьяго такта не находитъ себѣ подражанія въ четвертомъ тактѣ, такъ какъ послѣдній служитъ кодой.

§ 124. Если написать двухъ-голосную фразу изъ однихъ консонансовъ, употребляя кое-гдѣ диссонансы при постепенномъ голосоведеніи, затѣмъ добавить къ верхнему голосу мелодію нижняго, начиная съ послѣдней ноты до первой, наконецъ, присоединить къ такимъ образомъ полученному верхнему голосу нижній, написавъ въ немъ справа на лѣво всю мелодію верхняго въ обратномъ порядкѣ, то получится раковый канонъ. Чтобы онъ кончался на сильной части такта, нужно его начинать изъ за такта. Примѣромъ [1]) этого канона можетъ служить № 274а. Раковый канонъ можетъ быть въ противоположномъ направленіи, т. е. нижній голосъ исполнять мелодію верхняго, начиная съ конца до начала въ противоположномъ направленіи: направленіе мелодіи внизъ въ верхнемъ голосѣ замѣняется въ нижнемъ мелодіей, направляющейся вверхъ и наоборотъ. Чтобы получить такой канонъ, нужно написать двухъ-голосную фразу изъ однихъ консонансовъ на сильныхъ частяхъ такта (проходящіе диссонансы должны быть написаны съ крайней осторожностію). Къ верхнему голосу нужно прибавить мелодію нижняго, начиная съ послѣдней ноты, кончая первой и беря интервалы въ противоположномъ направленіи (шагу вверхъ въ нижнемъ голосѣ долженъ соотвѣтствовать шагъ внизъ въ верхнемъ и наоборотъ). Такой канонъ можетъ исполняться въ опрокинутомъ положеніи, т. е. сдѣлавъ нижній голосъ верхнимъ, а верхній нижнимъ въ обратномъ порядкѣ, т. е. начиная съ конца до начала. Чтобы это обозначить, нужно, опрокинувъ его, поставить ключи съ соотвѣтствующими знаками повышенія и по-

---

[1]) Примѣръ 8-ми-голоснаго раковаго канона Бёрда (W. Bird) помѣщенъ у Hawkins, A general History of the science and practice of Music, London. MDCCLXXVI, Vol. III, p. 306—314.

ниженія, какъ это сдѣлано въ 274b примѣрѣ, служащимъ образчикомъ подобнаго канона. Его можно написать въ басовомъ и скрипичномъ ключѣ (нижній голосъ октавой ниже); въ такомъ случаѣ, опрокинувъ его, нужно нижнюю строчку (бывшую верхней) исполнять въ басовомъ, а верхнюю (бывшую нижней) въ скрипичномъ.

§ 125. *Многоголосный канонъ въ унисонѣ и октавѣ.* Чтобы написать трехъ-голосный и четырехъ-голосный канонъ въ унисонѣ, нужно сочинить какую-нибудь мелодію и прервать ее тамъ, гдѣ долженъ вступить другой голосъ (№ 275a). Въ этомъ примѣрѣ второй голосъ долженъ вступить въ третьемъ тактѣ. Поэтому, вмѣсто того, чтобы писать мелодію далѣе, ее слѣдуетъ писать на второй строчкѣ подъ первыми двумя тактами такъ, чтобы этотъ второй голосъ образовалъ съ первымъ правильный двухъ-голосный контрапунктъ (№ 275b). Подъ этими двумя голосами подписывается третій, который долженъ съ двумя верхними образовать правильный трехъ-голосный контрапунктъ (№ 275c); такъ слѣдуетъ поступать для трехъ-голоснаго канона. Для четырехъ-голоснаго нужно къ тремъ голосамъ прибавить еще четвертый, который вмѣстѣ съ тремя верхними долженъ образовать правильный четырехъ-голосный контрапунктъ (№ 275d). Первые три строчки (№ 275a, b, c) даютъ матеріалъ для трехъ-голоснаго канона въ октавѣ, всѣ четыре строчки (№ 275a, b, c, d)—для такого же четырехъ-голоснаго. Чтобы его выписать, нужно первому голосу дать то, что было дано четыремъ голосамъ въ № 275, т. е. сначала написать два такта № 275a, потомъ № 275b, затѣмъ № 275c и наконецъ № 275d. Второй, третій и четвертый голосъ должны исполнять ту же мелодію, но второй вступаетъ двумя тактами позже перваго, третій двумя тактами позже второго, четвертый—двумя тактами позже третьяго. Каждый изъ трехъ верхнихъ голосовъ окончитъ свою мелодію ранѣе нижняго и долженъ ее начать снова до того мѣста, гдѣ оканчиваетъ свою мелодію нижній голосъ. Такимъ образомъ въ результатѣ получается безконечный канонъ, который можно повторять безчисленное количество разъ. Для окончанія слѣдуетъ придѣлать коду (№ 276). Этотъ канонъ можно сдѣлать длиннѣе. Для этого послѣ окончанія

своей мелодіи верхній голосъ (гдѣ поставленъ NB) долженъ контрапунктировать далѣе. Контрапунктъ верхняго голоса долженъ быть данъ въ соотвѣтствующемъ мѣстѣ второму голосу и т. д. Подобный канонъ въ октавѣ пишется такъ же, какъ и въ унисонѣ, съ тою только разницей, что вмѣсто простого контрапункта долженъ быть для трехъ-голоснаго канона тройной, а для четырехъ-голоснаго канона—четверной. Образцомъ подобнаго канона можетъ служить квартетъ (g-dur) въ первомъ актѣ Фиделіо Бетховена.

§ 126. *Многоголосный канонъ не въ унисонѣ и октавѣ, а иныхъ интервалахъ.*

А. Послѣдователи появляются въ одномъ и томъ же интервалѣ.

Такой канонъ пишется подобно двухъ-голосному. Такъ, напримѣръ, если нужно написать трехъ-голосный канонъ, то можно его начать съ любого голоса, затѣмъ вступаетъ въ любомъ интервалѣ второй голосъ, исполняя то, что было въ первомъ, наконецъ третій, которому поручается то, что было въ первыхъ двухъ.

Въ основу подобнаго рода канона можно взять какую-нибудь секвенцію (§ 46). Такъ, напримѣръ, для четырехъ-голоснаго канона, въ которомъ каждый голосъ вступаетъ квинтою ниже предыдущаго (слѣдовательно, канонъ въ нижней квинтѣ) можно выбрать схему, помѣщенную въ № 277a. Чтобы избѣгнуть монотонности слѣдуетъ измѣнять стереотипность секвенціи (№ 277b). № 227b есть схема для трехъ-голоснаго канона въ нижней квинтѣ. № 277c есть разработка этой схемы [1]). № 277d —трехъ-голосный канонъ, въ которомъ каж-

---

[1]) Въ трехъ-голосныхъ и четырехъ-голосныхъ канонахъ не въ унисонѣ и въ октавѣ, а въ прочихъ интервалахъ, послѣдователь, подражая темѣ, сохраняетъ интервалы по ихъ названію, но не по величинѣ: большая секунда въ предшественникѣ можетъ превратиться въ малую въ послѣдователѣ и т. д. Для того, чтобы послѣдователь подражалъ вполнѣ точно предшественнику, нужна модуляція, дающая возможность послѣдователю транспонировать предшественника. Въ результатѣ получается *круговой канонъ*. Тѣсныя границы этого руководства позволяютъ лишь упомянуть о немъ. Желающіе ознакомиться съ этимъ канономъ болѣе подробно найдутъ его объясненіе у Дэна (Lehre vom Comtrapunkt, dem Canon und der Fuge, Berlin. 1859. S. 138—140). Примѣръ кругового канона помѣщенъ тамъ-же (Tab. VI).

дый голосъ вступаетъ тактомъ позже предыдущаго и имитируетъ въ нижней квинтѣ (средній верхнему, а нижній среднему).

В. Послѣдователи появляются въ разныхъ интервалахъ.

Въ основу такихъ каноновъ можно также взять какую-нибудь секвенцію (№ 278а). № 278а есть схема для четырехъ-голоснаго канона въ нижней квинтѣ, верхней квартѣ и нижней секундѣ. № 278b есть разработка этой схемы.

Подобные секвентныя схемы весьма облегчаютъ писать многоголосные каноны; но послѣдніе гораздо музыкальнѣе, когда пишутся безъ такого пособія. Образчикомъ подобнаго рода канона можетъ служить № 279.

§ 127. *Трехъ-голосные и четырехъ-голосные каноны въ противоположномъ движеніи.* Эти каноны пишутся подобно двухъ-голоснымъ въ противоположномъ движеніи (§ 120). Въ такихъ канонахъ или всѣ послѣдователи подражаютъ предшественнику въ противоположномъ движеніи, или одинъ въ противоположномъ, а другой въ прямомъ (№ 280).

§ 128. Если написать трехъ-голосный или четырехъ-голосный контрапунктъ, основанный на однихъ трезвучіяхъ въ основномъ видѣ и секстаккордахъ и притомъ такъ, чтобы въ сопранѣ интервалъ кварты къ нижнимъ голосамъ появлялся лишь подобно остальнымъ диссонансамъ въ видѣ проходящей ноты, то такой контрапунктъ можно подвергнуть обращенію, придавъ при этомъ голосамъ противоположное направленіе, для котораго можно воспользоваться схемами, указанными въ § 122. При обращеніи такого четырехъ-голоснаго контрапункта сопрановый голосъ помѣщается въ басъ, басовый голосъ въ сопранъ, альтовый голосъ въ теноръ, теноровый въ альтъ. Такимъ контрапунктомъ можно воспользоваться для двухъ-хорнаго восьми-голоснаго произведенія (каждый хоръ изъ баса, тенора, альта и сопрано), въ которомъ второй хоръ исполняетъ все что было въ первомъ въ обращеніи и противоположномъ направленіи. Второй хоръ долженъ вступать или въ моментъ окончанія фразы перваго хора или нѣсколько ранѣе, затѣмъ первый хоръ въ свою очередь долженъ вступать или въ моментъ окончанія фразы второго хора или

тоже нѣсколько ранѣе и т. д. Образчикъ такого двухъ хорнаго произведенія (начало котораго помѣщено подъ № 281) можно найти у Керубини (L. Cherubini, Cours de contre-point et de fugue, p. 75—78).

§ 129. Если написать четырехъ-голосный контрапунктъ, основанный на однихъ трезвучіяхъ въ основномъ положеніи и секстаккордахъ и притомъ такъ, чтобы сопрановый голосъ не образовывалъ бы кварты въ отношеніи нижнихъ голосовъ и всѣ диссонансы являлись бы въ видѣ проходящихъ нотъ, изъ которыхъ (если ихъ нѣсколько) послѣдняя опять должна быть консонансомъ, то такой контрапунктъ, написанный для баса, тенора, альта и сопрано можно исполнить съ конца до начала въ опрокинутомъ положеніи, перемѣнивъ ключи для того, чтобы сопрановый голосъ исполнять въ басовомъ ключѣ, альтовый въ теноровомъ, теноровый въ альтовомъ и басовый въ сопрановомъ (№ 282).

§ 130. Канонъ съ одноголоснымъ предшественникомъ, называется простымъ, съ двухъ-голоснымъ—двойнымъ, съ трехъ-голоснымъ—тройнымъ, съ четырехъ-голоснымъ—четвернымъ. Тѣсныя границы этого руководства допускаютъ остановиться лишь на двойномъ. Каждый голосъ двухъ-голоснаго предшественника долженъ характеристически отличаться отъ другого; оба они обязаны представить вполнѣ правильный двухъ-голосный контрапунктъ даже и тогда, когда, по вступленіи послѣдователя, этотъ канонъ превращается въ четырехъ-голосный. Послѣдователь можетъ быть написанъ въ любыхъ интервалахъ. Образчикомъ его можетъ служить № 283, въ которомъ послѣдователь написанъ въ нижней квартѣ [1]).

§ 131. Двойной канонъ можетъ быть написанъ такъ, что оба голоса послѣдователя подражаютъ обоимъ голосамъ предшественника въ противоположномъ направленіи. Для этого въ обоихъ голосахъ предшественника не должно быть ни одного диссонанса, такъ какъ диссонансы въ предшественникѣ не найдутъ правильнаго разрѣшенія въ послѣдователѣ, голоса котораго идутъ въ противоположную сторону. Въ

[1]) Примѣръ четверного канона Дэна помѣщенъ въ книгѣ названнаго теоретика (Dehn, Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, Berlin. 1859. Tab. XIV).

такомъ канонѣ нужно избѣгать далекихъ модуляцій, чтобы тональности предшественника и послѣдователя не очень удалялись другъ отъ друга. Примѣромъ двойного канона въ противоположномъ движеніи можетъ служить № 284a.

Кромѣ перечисленныхъ каноновъ есть еще много другихъ, которые за недостаткомъ мѣста не могутъ быть изложены въ этой книгѣ. Здѣсь можетъ быть упомянуто лишь то, что канонъ употребляется для сопровожденія хоральной мелодіи. Примѣромъ подобнаго канона можетъ служить № 284b, въ которомъ хоральная мелодія (въ фригійскомъ ладѣ) дана басовому голосу; тенору и альту данъ канонъ въ верхней квартѣ; для пополненія гармоніи прибавленъ еще четвертый свободный голосъ.

Фуга.

§ 132. Фугой называется полифонное сочиненіе, въ которомъ тема [1]), на основаніи особыхъ законовъ, повторяется и имитируется въ голосахъ, вошедшихъ въ его составъ. Слово «фуга» объясняется различно. Обыкновенно думаютъ, что оно происходитъ отъ латинскаго слова fugare — гнать или fugere — бѣжать [2]); тема фуги и ея имитація какъ бы взаимно преслѣдуются и убѣгаютъ другъ отъ друга, устраняя кадансы или скрывая ихъ: въ то время, какъ одни голоса исполняютъ кадансъ, другой голосъ обыкновенно вступаетъ съ темой, вслѣдствіе чего производимая кадансомъ остановка замаскировывается появленіемъ темы, снова возбуждающей интересъ слушателя [3]).

---

[1]) Темой называется музыкальная фраза, служащая основой всему сочиненію или его части. Тема фуги должна быть въ мелодическомъ и ритмическомъ отношеніи настолько характеристичной, чтобы выдѣляться изъ общей ткани контрапунктическаго голосоведенія.

[2]) Ср. Marpurg, Abhandlung von der fuge. Berlin. 1753. I. S. 17. Th. Drath, Musiktheorie. Berlin. 1881. S. 81. Dehn, Lehre von Contrapunkt, dem Canon und der fuge, Berlin. 1859 S. 153. Дэнъ считаетъ невѣрнымъ объясненіе происхожденія слова фуги отъ нѣмецкаго fügen (ibid. S. 153). Но именно этого объясненія придерживается Валлашекъ. (Ср. R. Wallaschek, Aesthetik der Tonkunst, Stuttgart 1886. S. 263).

[3]) Примѣрами подобныхъ кадансовъ, остановка которыхъ устраняется появленіемъ темы, могутъ служить: 1) 28—31 такты VII фуги 2-ой части со-

§ 133. Тема фуги называется *вождемъ* (dux), а ея имитацiя—*спутникомъ* (comes). Спутникъ подражаетъ темѣ на верхней квинтѣ или нижней квартѣ; оттого отношенiе между вождемъ и спутникомъ всегда доминантовое.

§ 134. Вождь, предполагая въ своемъ началѣ тоническое трезвучiе, можетъ основывать и свой конецъ на томъ же аккордѣ. Въ такомъ случаѣ, спутникъ предполагаетъ въ своемъ началѣ доминантовое трезвучiе, на которомъ основываетъ и свое заключенiе, слѣдовательно представляетъ лишь транспонировку вождя въ строй доминанты [1]). Такая фуга называется *реальной*. Въ примѣрѣ № 285a—вождь, № 285b—спутникъ.

§ 135. Вождь, предполагающiй въ своемъ началѣ тоническое трезвучiе, можетъ кончиться на доминантѣ строя и даже модулировать въ послѣднiй. Точная имитацiя такому вождю привела бы спутника къ строю доминанты отъ доминанты главнаго лада. Такимъ образомъ въ фугѣ могла бы получиться монотонная модуляцiя по квинтовому кругу, которая къ тому же уничтожила бы единство строя. Для сохраненiя лада, спутникъ уклоняется отъ точнаго подражанiя вождю, чтобы кончиться въ главномъ строѣ, въ которомъ написана фуга. Слѣдовательно, если начало вождя предполагаетъ тоническое трезвучiе, а конецъ—доминантовое, то начало спутника основывается на доминантовомъ, а конецъ на тоническомъ. Тоникѣ въ вождѣ соотвѣтствуетъ доминанта въ спутникѣ, а доминантѣ въ вождѣ соотвѣтствуетъ тоника въ спутникѣ. Такая фуга называется тональной [2]).

Вождъ тональной фуги вращается въ границахъ между тоникой и доминантой (въ интервалѣ квинты), а спутникъ—въ границахъ между

чиненiя I. С. Баха «Das Wohltemperirte Clavier» (въ 30 тактѣ появляется тема въ теворѣ); 2) 58—60 такты той-же фуги (въ 59 тактѣ тема появляется въ сопранѣ; 3) въ IX фугѣ второй части того-же сочиненiя 15—17 такты (въ 16 тактѣ тема появляется въ альтѣ).

[1]) Въ минорной фугѣ доминантовый строй спутника—минорный.

[2]) Впервые зародышъ тональной фуги встрѣчается у Фрескобальди (1583—1644 гг.). См. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматiю № 83, ср. стр. 116 и 414.

доминантою и тоникой (въ интервалѣ кварты). Оттого спутникъ не можетъ точно транспонировать тему фуги на доминанту лада: нѣкоторые интервалы вождя замѣняются въ спутникѣ другими, чтобы конецъ послѣдняго основывался на тоническомъ трезвучіи, а тоникѣ вождя соотвѣтствовала доминанта въ спутникѣ и доминантѣ вождя— тоника въ спутникѣ (№№ 286a и 286b). № 286a есть вождь, начинающійся въ до мажорѣ и кончающійся въ соль мажорѣ. № 286b есть спутникъ, въ которомъ вторая нота уклоняется отъ подражанія вождю съ цѣлью возвратиться съ предполагаемой доминантовой гармоніи въ тоническую и дать возможность спутнику, начавшемуся съ соль мажора, кончится въ до мажорѣ.

§ 136. Послѣ того, какъ вождь исполненъ однимъ голосомъ, въ другомъ появляется спутникъ. Голосъ со спутникомъ можетъ вступить тотчасъ послѣ вождя; но иногда къ послѣднему присоединяется особый придатокъ (кода), чтобы спутнику было удобнѣе вступить (№ 287).

Весьма цѣннымъ достоинствомъ считается свойство вождя и спутника, дающее возможность послѣднему вступить ранѣе окончанія перваго, отчего въ результатѣ получается такъ называемое стретто (сжатое веденіе). Ради стретто допускаются въ вождѣ и спутникѣ болѣе или менѣе незначительныя измѣненія. Стретто можетъ состоять изъ вождя и спутника, изъ спутника и вождя, изъ вождя и вождя, рѣже изъ спутника и спутника. Чѣмъ ближе другъ къ другу вступленія голосовъ въ стретто, тѣмъ оно эффектнѣе.

§ 137. Тема можетъ появляться въ каждомъ голосѣ фуги по нѣскольку разъ. Она допускаетъ всевозможныя измѣненія: укорачиваніе и удлиненіе первой ноты, появленіе на другихъ ступеняхъ, транспозицію въ другіе лады, тактовое перемѣщеніе [1]); тема можетъ появиться въ обращеніи, увеличеніи, уменьшеніи и т. д.

---

[1]) При тактовомъ перемѣщеніи въ темѣ ноты, находившіяся на сильныхъ частяхъ такта, помѣщаются на слабыхъ и наоборотъ. Такое перемѣщеніе дѣлается въ имитаціяхъ, называемыхъ «per arsin et thesin» или «in contrario tempore» (см. S. W. Marpurg, Abhandlung von der Fuge. Berlin. 1753, Bd. I, S. 8).

§ 138. Голосъ, начавшій фугу и исполнившій вождя, не умолкаетъ по вступленіи спутника, а исполняетъ въ качествѣ аккомпанимента послѣднему, контрапунктъ [1]) (обыкновенно двойной, чтобы сопровождать тему то снизу, то сверху). Въ многоголосной фугѣ, при вступленіи темы въ третьемъ голосѣ, ей контрапунктируютъ два голоса, при вступленіи темы въ четвертомъ, ей контрапунктируютъ три голоса и т. д.

§ 139. Промежутки (болѣе или менѣе значительные) между вступленіями темы фуги наполняются *промежуточнымъ веденіемъ* (интермедіями, или дивертиссементами, или эпизодами). Для промежуточнаго веденія служатъ обыкновенно мотивы [2]), заимствованные изъ темы фуги или сопровождающаго ее контрапункта. Если вся фуга построена изъ темы и ея мотивовъ, то называется строгой фугой (fuga obligata, fuga ricercata [3]), въ отличіе отъ свободной, въ составъ которой могутъ войти эпизоды, болѣе или менѣе чуждые темѣ, но все же имѣющіе къ ней какое-либо отношеніе (напр., нѣкоторое ритмическое сходство).

§ 140. Обыкновенно фуга, состоящая болѣе, чѣмъ изъ двухъ голосовъ, оканчивается органнымъ пунктомъ, для котораго иногда приберегаются особенно эффектныя стретто.

§ 141. Всѣ вышеперечисленныя части фуги по б. ч. располагаются въ слѣдующемъ порядкѣ [4]):

а) Сначала вождь и спутникъ показываются во всѣхъ голосахъ

---

[1]) Этотъ контрапунктъ называется противосложеніемъ.

[2]) Мотивомъ называются группы нотъ, съ характеристическимъ ритмомъ или интерваломъ, входящія въ составъ темы. Такъ, напр., въ VI фугѣ первой части сочиненія I. С. Баха «Das Wohltemperirte Clavier» тема и контрапунктъ состоятъ изъ пяти мотивовъ (см. № 288a, b, c, d, e).

[3]) Образцами такой фуги могутъ служить трехъ голосная и шести голосная фуги I. С. Баха, помѣщенныя въ сочиненіи названнаго композитора «Das musikalische Opfer». Терминъ «Ricercata» дается строгой фугѣ преимущественно тогда, когда она сильно разработана и полна всевозможными контрапунктическими эффектами: имитаціями, канонами, двойными контрапунктами и пр. (О свободной и строгой фугѣ и фугѣ ричерката см. Marpurg, Abhandlung von der Fuge, Berlin. 1753. Bd. I, S. 19—20).

[4]) См. Skuhersky, Die musikalichen Formen, Prag, 1879. S. 196—197.

фуги [1]), что называется *проведенiемъ*. Въ фугахъ можетъ быть или одно, или нѣсколько проведенiй. Они могутъ отдѣляться болѣе или менѣе продолжительными интермедiями. Въ проведенiяхъ порядокъ вступленiя темъ обыкновенно измѣняется: голосу, у котораго былъ вождь, дается спутникъ, и наоборотъ [2]). Проведенiя съ раздѣляющими ихъ интермедiями составляютъ *первую часть фуги*.

b) *Вторая часть фуги* заключается въ разработкѣ темы, т. е. въ ея различныхъ видоизмѣненiяхъ, заключающихся въ ея обращенiи, увеличенiи, уменьшенiи, въ ея появленiи на другихъ ступеняхъ лада, въ разныхъ ладахъ [3]) и пр. Вторая часть фуги возвращается къ главному ладу.

c) Съ него начинается *третья часть фуги*, въ которомъ снова показывается вождь и спутникъ обыкновенно въ видѣ стретто. Здѣсь мѣсто и заключительному органному пункту.

§ 142. Фуга съ одной темой называется простою, съ двумя-двойною, съ тремя-тройною, съ четырьмя-четверною и т. д. Двойная фуга можетъ быть написана двоякимъ образомъ:

a) Она можетъ начинаться съ перваго вождя, которому отвѣчаетъ его спутникъ. Тотъ и другой проводятся по всѣмъ голосамъ фуги. Затѣмъ является другой вождь со своимъ спутникомъ, которые тоже проводятся по всѣмъ голосамъ. Наконецъ, исполняются одновременно оба вождя и оба спутника вмѣстѣ.

b) Двойная фуга можетъ прямо начинаться съ одновременнаго исполненiя своихъ двухъ вождей въ двухъ голосахъ, которымъ сразу отвѣтятъ ихъ оба спутника [4]).

---

[1]) Фуги могутъ быть двухъ-голосныя и много-голосныя, инструментальныя и вокальныя.

[2]) Порядокъ, въ которомъ вождь и спутникъ распредѣляются по голосамъ, называется repercussio, Widerschlag (Marpurg, Abhandlung von der Fuge. Berlin. 1753. I. S. 18). Этотъ терминъ означаетъ также появленiе темы послѣ ея проведенiя по голосамъ (Dehn, Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge. Berlin. 1859. S. 169).

[3]) Въ фугахъ далекiя модуляцiи избѣгаются, а обыкновенно употребляются переходы въ близкiе лады.

[4]) Для ознакомленiя съ фугой всего болѣе можетъ содѣйствовать изу-

§ 143. Короткая фуга (обыкновенно съ однимъ проведеніемъ, состоящая слѣдовательно изъ одной первой части) называется фугеттой [1].

Фуга можетъ быть вполнѣ самостоятельнымъ произведеніемъ, представляя высшую форму полифоннаго стиля. Но также эта форма иногда придается отдѣльнымъ частямъ другихъ сочиненій, такъ, напримѣръ, ораторій, мессъ, сонатъ и симфоній, о которыхъ будетъ сказано въ слѣдующемъ отдѣлѣ этой книги [2].

ченіе слѣд. произведеній І. С. Баха: 1) Das wohltemperirte Clavier и 2) Die Kunst der Fuge. Лучшему пониманію этихъ фугъ І. С. Баха могутъ помочь слѣдующія руководства: 1) Hauptmann, Erläuterungen zu Bachs Kunst der Fuge. Leipzig und Berlin. 1861. 2) Carl von Bruyck, Technische und ästhetische Analysen des wohltemperierten Klaviers. Leipzig. 1867. 3) Dehn, Analyse dreier Fugen aus Ioh. Seb. Bach's wohltemperirten Clavier und einer Vocal-Doppelfuge A. M. Bononcini's. Leipzig. 1858.

[1]) См. Skuhersky, Die musikalischen Formen, Prag, 1879. S. 198.

[2]) Болѣе или менѣе короткій эпизодъ сонаты, симфоніи, концерта и т. п., написанный на подобіе фуги, называется фугато.

Часто введеніемъ въ фугу служитъ прелюдія. Ея цѣль заключается въ подготовленіи слушателя къ фугѣ или другому произведенію, передъ которымъ она написана. Прелюдія опредѣленной формы не имѣетъ. Она можетъ состоять изъ простыхъ аккордовъ, или фигурованныхъ или же изъ болѣе или менѣе контрапунктически-разработанныхъ голосовъ. (См. Skuhersky, Die musikalischen Formen, Prag, 1879. S. 193—196).

Иногда прелюдія пишется не для введенія въ другое произведеніе, а какъ вполнѣ самостоятельное. Подобныя прелюдіи писалъ, напр., Шопенъ.

IV. МУЗЫКАЛЬНЫЯ ФОРМЫ.

Введеніе къ музыкальнымъ формамъ.

§ 144. Въ § 86 указано различіе между полифоніей и гомофоніей. Въ III отдѣлѣ (о контрапунктѣ) упомянуты полифоническія формы: каноны и фуги. Этотъ отдѣлъ посвящается музыкальнымъ формамъ, какъ инструментальнымъ, такъ и вокальнымъ, въ которыхъ гомофиническій стиль преобладаетъ.

§ 145. Мелодіей, составляющей главный элементъ гомофонной музыки [1]), называется рядъ звуковъ, слышимыхъ въ послѣдовательномъ порядкѣ. Мелодическая фраза, состоящая изъ одного или нѣсколькихъ мотивовъ, имѣющая опредѣленное по ладу начало и конецъ, обозначенный кадансомъ, называется предложеніемъ. Оно обыкновенно состоитъ изъ четырехъ или восьми тактовъ, но иногда встрѣчаются музыкальныя предложныя болѣе короткія и болѣе длинныя [2]).

§ 146. Музыкальныя фразы, наполненныя пассажами, секвенціями,

---

[1]) Гомофоніей обыкновенно называется музыка, въ которой мелодія опирается на аккомпаниментъ. Но мелодія бываетъ безъ всякаго сопровожденія. Такая музыка можетъ быть названа мелодической.

[2]) Если музыкальное произведеніе состоитъ изъ четырехъ-тактныхъ предложеній, прерываемыхъ эпизодомъ изъ трехъ-тактныхъ, то такой эпизодъ обозначается словами: ritmo di tre battute (ритмъ трехъ ударовъ). Окончаніе подобнаго эпизода и возвращеніе къ четырехъ-тактнымъ предложеніямъ обозначается словами: ritmo di quattro battute (ритмъ четырехъ ударовъ). (См. скерцо 9 симфоніи Бетховена).

модуляціями, избѣгающія моментовъ покоя на кадансахъ, стремящіяся къ продолженію начатаго движенія, называются ходами [1]).

§ 147. Музыкальная фраза, состоящая изъ двухъ предложеній, изъ которыхъ первое кончается или несовершеннымъ кадансомъ, или полу-кадансомъ, или совершеннымъ кадансомъ на доминантѣ, а второе, служа продолженіемъ перваго, кончается совершеннымъ кадансомъ на тоникѣ, называется періодомъ.

§ 148. Сопоставленіе двухъ періодовъ составляетъ двухъ-колѣнный складъ. Первое колѣно обыкновенно останавливается на полу-кадансѣ, или модулируетъ въ строй доминанты или медіанты (преимущественно верхней). Второе колѣно иногда заимствуетъ свое второе предложеніе изъ окончанія перваго колѣна, а иногда обнаруживаетъ въ своихъ двухъ частяхъ болѣе самостоятельности. Примѣромъ двухъ-колѣннаго склада можетъ служить тема варіацій во второй части сонаты (F-moll, op. 57) Бетховена.

§ 149. Въ трехъ-колѣнный складъ входятъ слѣдующія части:

a) Первое колѣно состоитъ изъ періода, который, если написанъ въ мажорѣ, то кончается обыкновенно на доминантѣ строя или въ главномъ строѣ; если же онъ написанъ въ минорѣ, то обыкновенно кончается въ параллельномъ мажорномъ строѣ, или въ строѣ минорной доминанты.

b) Второе колѣно обыкновенно модулируетъ въ одинъ изъ близкихъ ладовъ и большею частью кончается на доминантѣ строя.

c) Третье колѣно заключается въ повтореніи перваго съ тою лишь разницей, что всегда оканчивается въ главномъ строѣ. Иногда къ третьему колѣну примыкаетъ особая кода.

Образчиками трехъ-колѣннаго склада могутъ служить многіе менуэты въ сонатахъ Бетховена и другія части, напр., начало рондо 16-й сонаты (op. 31 № 1, G-dur), а именно: первые 24 такта (каждое колѣно состоитъ изъ восьми тактовъ).

§ 150. Какъ въ двухъ-колѣнномъ складѣ, такъ и въ трехъ-колѣнномъ могутъ быть *расширенія* и *сокращенія*, т. е. увеличеніе или

[1]) Cp. Arrey von Dommer, Eemente der Musik, Leipzig. 1862. S. 165—166.

уменьшеніе числа тактовъ въ предложеніяхъ, входящихъ въ составъ того или другого колѣна, что легко замѣтить, анализируя, напр., менуэты въ сонатахъ Бетховена.

Инструментальныя формы.

§ 151. Произведенія, состоящія или изъ одного предложенія, или періода, или изъ нѣсколькихъ, представляющихъ двухъ-колѣнный или трехъ-колѣнный складъ, называются пѣснями, даже тогда, когда написаны не для пѣнія, а для инструментовъ.

§ 152. Къ сочиненіямъ, написаннымъ для инструментовъ въ формѣ двухъ-колѣнной или трехъ-колѣнной пѣсни, иногда присоединяется особенная часть, тоже въ формѣ пѣсни, называемая тріо [1]). Оно пишется или въ томъ же ладѣ, какъ и первая часть, или въ одноименномъ или параллельномъ мажорномъ, если первая часть была минорная [2]), или въ одноименномъ минорномъ, если первая часть была въ мажорномъ [3]). Тріо можетъ быть написано и въ другихъ тональностяхъ, напр., въ субдоминантовой, а иногда и въ болѣе отдаленныхъ. Такъ, напр., въ симфоніи Гайдна (D-dur) № 1 менуэтъ написанъ въ ре мажорѣ, а тріо въ си бемоль мажорѣ; въ 7 симфоніи Бетховена скерцо написано въ фа мажорѣ, а тріо въ ре мажорѣ. Послѣ тріо исполняется первая часть безъ повтореній, которыя имѣютъ мѣсто при ея первомъ исполненіи. Повтореніе первой части послѣ тріо обозначается словами «da capo», что значится «сначала». Послѣ повторенія первой части исполняется кода, которой иногда заключаются произведенія, написанныя въ формѣ

[1]) «Всѣмъ извѣстное названіе «тріо» происходитъ отъ обыкновенія писать его, ради нѣжнаго контраста, трехъ-голосно или исполнять на трехъ инструментахъ. Но скоро на число голосовъ перестали обращать вниманіе, и за тріо остался лишь общій музыкальный характеръ». (Spitta, I. S. Bach. Leipzig. 1873. I. S. 749). У древнихъ композиторовъ тріо писалось трехъ-голосно въ отличіе отъ первой части, которая писалась двухъ-голосно (см. A. von Dommer, Elemente der Musik, Leipzig. 1862. S. 271).

[2]) Въ такомъ случаѣ тріо обозначается словомъ «Maggiore», что значитъ мажоръ.

[3]) Въ такомъ случаѣ тріо обозначается словомъ «Minore», что значитъ миноръ.

пѣсни.—Въ формѣ пѣсни пишутся: темы съ варіаціями, этюды, танцы и марши.

§ 153. Музыкальное сочиненіе въ формѣ пѣсни, подвергаемое разнымъ ритмическимъ, мелодическимъ и гармоническимъ измѣненіямъ при бо́льшемъ или меньшемъ сохраненіи лишь общей конструкціи, называется темой съ варіаціями. Послѣднія могутъ быть написаны не въ одномъ и томъ же тонѣ, а въ близкихъ ладахъ къ строю темы.

Образцовыми примѣрами формы темы съ варіаціями могутъ служить: «Арія съ 30 варіаціями» I. С. Баха, «Варіаціи на вальсъ Діабелли» Бетховена, первая часть его сонаты (As-dur № 12, op. 26).

§ 154. Этюдомъ называется музыкальное произведеніе, написанное въ формѣ пѣсни, съ какою-нибудь фигурой, которая проводится сначала до конца пьесы и представляетъ извѣстную техническую трудность для исполненія. Не всегда этюды преслѣдуютъ лишь однѣ виртуозныя цѣли: единство фигуры, служащей имъ главнымъ мотивомъ, сообщаетъ этюдамъ единство характера и настроенія, что́ возвышаетъ ихъ художественное значеніе надъ простымъ техническимъ упражненіемъ. Таковы, напримѣръ, этюды для фортепіано Шопена [1]).

§ 155. Танцовальная музыка пишется въ формѣ пѣсни съ тріо, иногда съ интродукціей и кодой и, служа сопровожденіемъ танцамъ, требуетъ соотвѣтствующаго имъ ритма.

Танцовальная музыка дѣлится на три группы: на національные, древніе и современные танцы.

a) Національными танцами называются тѣ, подъ музыку которыхъ пляшетъ народъ въ разныхъ странахъ. Національные танцы часто встрѣчаются въ операхъ, напримѣръ: Краковякъ въ «Жизни за Царя» Глинки, Лезгинка въ оперѣ «Русланъ и Людмила» того-же композитора.

b) Древними танцами считаются тѣ, которые теперь вышли изъ употребленія. Примѣромъ древнихъ танцевъ могутъ служить слѣдующіе:

---

[1]) Иногда этюды пишутся въ формѣ пѣсни съ тріо и въ такомъ случаѣ въ нихъ встрѣчается не одна, а двѣ и даже болѣе фигуръ, составляющихъ содержаніе подобныхъ пьесъ. Таковы, напримѣръ, ми минорный и си минорный этюды Шопена.

аллемандъ (темпъ умѣренный, тактъ $^4/_4$, иногда трехъ-дольный); бурре (темпъ оживленный, тактъ $^4/_4$ или алабрева); чакона (рядъ варіацій на одну тему, находящуюся въ басу, но иногда переносимую въ другія голоса и подвергающуюся разнымъ инымъ измѣненіямъ, темпъ медленный, тактъ $^3/_4$, иногда, какъ, напр., у Букстелуде $^4/_4$); пассакальо (рядъ варіацій на basso ostinato, темпъ медленный, тактъ $^3/_4$ или $^3/_2$) [1]); куранта (темпъ оживленный, тактъ трехъ-дольный); гавотъ (темпъ умѣренный, тактъ $^4/_4$); жига (темпъ быстрый, тактъ трехъ-дольный); сарабанда (темпъ медленный, тактъ трехъ-дольный); менуэтъ (темпъ умѣренный, тактъ $^3/_4$) и др.

c) Современные танцы служатъ сопровожденіемъ танцевъ на балахъ въ настоящее тремя. Къ нимъ принадлежатъ: вальсъ, полька, кадриль и пр.

Иногда композиторы пользуются ритмомъ танцевъ, чтобы писать сочиненія не для пляски, а лишь для слушанія. Въ такомъ случаѣ получаются такъ называемые идеализированныя формы танцевъ. Танцовать подъ такую музыку не совсѣмъ удобно: богатство музыкальныхъ красотъ побуждаютъ болѣе къ внимательному слушанію, чѣмъ къ плясовому топоту. Образчиками такихъ идеализированныхъ танцевъ могутъ служить: вальсы [2]) Фр. Шуберта, Вебера («Приглашеніе на вальсъ»), Шопена, который писалъ также мазурки [3]) и полонезы [4]) и пр.

Всего чаще форму идеализированнаго танца принимаетъ менуэтъ,

---

[1]) По поводу чаконъ и пассакальо у Букстехуде Шпитта замѣчаетъ, что «въ пассакальо тема постоянно остается въ басу и въ неизмѣнномъ видѣ, а въ чаконѣ появляется во всѣхъ голосахъ и можетъ подвергаться разнообразнѣйшимъ варіаціямъ, пока остается узнаваемой» (см. Ph. Spitta, I. S. Bach. Leipzig, 1873. S. 277).

Basso ostinato значитъ упрямый басъ. Такъ называется повторяющаяся въ басу фраза, надъ которой прочіе голоса исполняютъ разные контрапунктическія и гармоническія комбинаціи.

[2]) Вальсъ (темпъ скорый, тактъ $^3/_4$) обыкновенно состоитъ изъ интродукціи, короткаго введенія, по большей части изъ пяти нумеровъ собственно вальса и финала. (Ср. Л. Бусслеръ, Учебникъ музыкальныхъ формъ. Спб. 1883, стр. 69 и 70).

[3]) Въ мазуркѣ темпъ менѣе быстрый, чѣмъ у вальса, тактъ $^3/_4$.

[4]) У полонеза темпъ умѣренный, тактъ $^3/_4$.

входящій, въ качествѣ составной части, въ большія инструментальныя сочиненія, напримѣръ, сонаты, квартеты, симфоніи и пр.

Мѣсто менуэта иногда заступаетъ (со временъ Бетховена) скерцо, которое тоже пишется въ формѣ очень развитой пѣсни съ тріо [1]).

§ 156. Рядъ танцевъ, соединенныхъ въ одну пьесу, называются сюитой [2]). Эти танцы располагаются въ извѣстномъ порядкѣ, чтобы избѣгнуть монотонности и возвысить интересъ каждаго изъ нихъ. Если въ сочиненіе входятъ не одни танцы, то оно получаетъ названіе партиты [3]). Такъ, напримѣръ, І. С. Бахъ, писавшій сюиты для оркестра и отдѣльныхъ инструментовъ, называетъ партитой сочиненіе, въ которое, кромѣ танцевъ, входятъ: увертюра, токката [4]), эхо и пр.

§ 157. Танцы входятъ въ составъ и серенады («ночной музыки»). Такъ, напримѣръ, серенада Бетховена op. 8, написанная для скрипки, альта и віолончеля, состоитъ изъ марша, менуэта, adagio, скерцо, allegretto, alla polacca, andante quasi allegretto съ варіаціями и снова марша, которымъ кончается все сочиненіе. Въ серенадахъ Гайдна и Моцарта обыкновенно нѣтъ марша. Оттого серенады этихъ двухъ композиторовъ походятъ на симфоніи (серенада D-dur Моцарта также называется «sinfonia»).

§ 158. Танцамъ придается преобладающее значеніе въ балетѣ, заключающемся въ сценическомъ представленіи, въ которомъ дѣйствующія лица выражаютъ свои чувства мимикой и пляской, сопровождаемой музыкой.

Балетъ (отъ слова «ballo» — танецъ) входитъ, въ качествѣ со-

---

[1]) Иногда у скерцо бываетъ два тріо, какъ, напримѣръ, въ скерцо симфоніи B-dur Шумана.

[2]) Въ древнихъ сюитахъ обыкновенно встрѣчаются: аллемандъ, куранта, сарабанда и жига, иногда и другіе.

[3]) Въ современной сюитѣ тоже встрѣчаются не одни танцы, но и другія части не большого размѣра.

[4]) О токкатѣ Доммеръ замѣчаетъ: «Трудно опредѣлить характеристическіе признаки, отличающіе токкату отъ другихъ подобныхъ формъ. Нѣкоторыя произведенія величайшаго изъ современныхъ композиторовъ токкатъ, С. Баха, могутъ быть названы, какъ токкатами, такъ и фантазіями, и прелюдіями». A. von Dommer, Elemente der Musik, Leizig, 1862. S. 280—281.

ставной части въ оперу. Вполнѣ отъ нея независимымъ и самостоятельнымъ балетъ сталъ, благодаря Новерру (Noverre 1727—1810 г.). Новерръ сдѣлалъ изъ балета театральное зрѣлище съ сюжетомъ, распадающимся на нѣсколько актовъ и иллюстрируемымъ танцами, мимикой и музыкой. Музыка въ балетѣ имѣетъ значеніе не только опоры танцамъ, но должна иллюстрировать дѣйствіе, выражать настроеніе выведенныхъ на сцену лицъ и изображать ситуацію, въ которой они находятся. Величайшіе композиторы не находили для себя унизительнымъ писать музыку къ балетамъ: доказательствомъ можетъ служитъ балетъ Бетховена: «Die Geschöpfe des Prametheus» (ср. Meyers Konversations-Lexikon. Leipzig. 1874. Bd. II. S. 470—478).

§ 159. Музыка, подъ звуки которой марширують солдаты, двигаются процессіи—называется маршемъ. Его тактъ—алабрева или $^4/_4$. Онъ пишется въ формѣ пѣсни съ тріо [1]). Марши бываютъ: a) военные, b) торжественные (напр., свадебный маршъ «Сна въ лѣтнюю ночь» Мендельсона), c) похоронные (напр., въ сонатѣ Бетховена № 12, op. 26).

§ 160. Въ формѣ пѣсни пишутся элегіи, баллады, ноктюрны и пр.

§ 161. Въ формѣ пѣсни съ тріо послѣднее стоитъ особнякомъ и не сливается съ первою частью. Если сочиненіе состоитъ изъ одной темы, или двухъ, или трехъ, обыкновенно соединенныхъ ходами, при чемъ первая постоянно возвращается послѣ хода или новой темы, то такая форма называется рондо. Первая тема [2]) рондо считается главной, вторая—побочной. Если въ рондо двѣ побочныя партіи, то онѣ обозначаются по порядку ихъ появленія: первой и второй побочной партіей. Побочныя партіи находятся въ болѣе или менѣе близкихъ строяхъ въ отношеніи главной. Обыкновенно рондо заключается кодой. Всѣ формы рондо можно раздѣлить на пять разрядовъ.

Первая форма рондо состоитъ изъ главной партіи, хода и повто-

---

[1]) Иногда тріо не бываетъ, напр., въ маршѣ № 22 оперы Моцарта «Свадьба Фигаро», а иногда ихъ два, какъ, напр., въ свадебномъ маршѣ «Сна въ лѣтнюю ночь» Мендельсона (ср. Л. Бусслеръ, Учебникъ музыкальныхъ формъ. С.-Петербургъ. 1883, стр. 72, 76, 81).

[2]) Темы называются также партіями.

ренія главной партіи. Иногда главная партія возвращается нѣсколько разъ и въ такомъ случаѣ обыкновенно варьируется. Примѣрами 1-ой формы рондо можетъ служить 1-ая часть сонаты Бетховена F-dur (№ 22, op. 54), въ которой главная партія смѣняется ходомъ, начинающимся съ третьей четверти 24-аго такта. Въ еще болѣе развитомъ видѣ 1-ая форма рондо встрѣчается во второй части 5-ой симфоніи Бетховена.

Вторая форма рондо состоитъ изъ главной партіи, побочной партіи и повторенія главной партіи. Чередованіе главной и побочной партіи иногда повторяется нѣсколько разъ. Примѣромъ второй формы рондо можетъ служить Adagio grazioso изъ сонаты Бетховена G-dur, op. 31, въ которой главная партія написана въ до мажорѣ и начинается съ перваго такта, а побочная партія написана въ ля бемоль мажорѣ и начинается съ 36-аго такта.

Третья форма рондо состоитъ изъ главной партіи и двухъ побочныхъ, первой и второй. Послѣ каждой изъ побочныхъ партій повторяется главная. Примѣръ третьей формы рондо: послѣдняя часть изъ сонаты Бетховена C-dur op. 53. Главная партія въ C-dur начинается съ перваго такта; первая побочная въ A-moll начинается со второй четверти 70-го такта; вторая побочная партія въ c-moll начинается со второй восьмой 175 го такта.

Четвертая форма рондо состоитъ изъ главной темы и двухъ побочныхъ (первой и второй), какъ и въ третьей формѣ рондо, съ тою лишь разницею, что въ четвертой формѣ рондо послѣ второй побочной партіи повторяется главная и первая побочная партія въ главномъ строѣ, т. е. въ томъ, въ которомъ написана главная партія. Примѣръ четвертой формы рондо: послѣдняя часть сонаты Бетховена As-dur, op. 26. Главная партія въ As-dur начинается въ первомъ тактѣ: первая побочная партія Es-dur начинается со второй половины 32-го такта, вторая побочная партія c-moll со второй половины 80-го, повтореніе первой побочной въ главномъ строѣ, т. е. въ As-dur—со второй половины 133-го.

Пятая форма рондо состоитъ изъ главной партіи и первой по-

бочной, послѣ которой главная партія не повторяется, а, послѣ особаго заключенія, появляется вторая побочная и, наконецъ, повторяется главная партія и первая побочная въ главномъ строѣ. Слѣдовательно, пятая форма рондо дѣлится на три отдѣла:

a) Первый состоитъ изъ главной партіи, первой побочной и заключенія [1]).

b) Второй отдѣлъ — изъ второй побочной.

c) Третій отдѣлъ — изъ повторенія главной партіи, первой побочной и заключительной фразы въ главномъ строѣ. Примѣръ: послѣдняя часть сонаты Бетховена № 1 op. 2, F-moll. Главная партія въ F-moll начинается съ перваго такта; первая побочная въ до минорѣ начинается съ 22-го такта сначала; заключеніе въ до минорѣ съ половины 34-го такта сначала [2]); вторая побочная въ ля бемоль мажорѣ съ 138 такта съ конца, повтореніе главной партіи съ 53 такта съ конца, повтореніе первой побочной въ фа мажорѣ съ 36 такта съ конца и заключеніе тоже въ фа минорѣ со второй половины 24-го такта съ конца.

Чтобы лучше запомнить эти формы рондо, могутъ служить слѣдующія схемы [3]):

Первая форма рондо [4]) A—A.
Вторая форма рондо [5]) A—B—A.
Третья форма рондо [6]) A—B—A—C—A.
Четвертая форма рондо [7]) A—B—A—C—A—B.
Пятая форма рондо [8]) A—B—C—A—B.

---

[1]) Этотъ отдѣлъ иногда повторяется весь или-же «вмѣсто повторенія это части снова появляется только главная партія или ея существенная мысль» (A. B. Marx, Die Lehre von der musikalischen Komposition, Leipzig, 1857, Dritter, Theil. S. 190).

[2]) Въ 50—56 тактахъ появляется воспоминаніе главной партіи.

[3]) Въ этихъ схемахъ означаютъ: буква A—главную партію, B—первую побочную, C—вторую побочную.

[4]) A. B. Marx, Die Lehre von der musikalischen Komposition, Leipzig. 1857. Th. 3. S. 103.

[5]) Ibid. Th. 3. S. 105, 123—125.

[6]) Ibid. Th. 3. S. 139.

[7]) Ibid. Th. 3. S. 175—176.

[8]) Ibid. Th. 3. S. 186.

Иногда нѣкоторыя сочиненія въ формѣ рондо не укладываются въ рамки этихъ схемъ, а представляютъ нѣчто среднее. Такія формы называются переходными. Такъ, напримѣръ, вторая часть ми бемоль мажорный сонаты Бетховена, ор. 7 (Largo), представляетъ переходную форму между первой и второй формой рондо [1]). Существуютъ рондо, приближающіяся къ сонатной формѣ [2]). Они называются сонатообразными. Примѣромъ сонатообразнаго рондо можетъ служить финалъ соль мажорной сонаты Бетховена, ор. 31, № 1.

§ 162. Сонатой [3]) называется инструментальное сочиненіе, состоящее изъ нѣсколькихъ частей, обыкновенно изъ трехъ или четырехъ: allegro, adagio, менуэта (скерцо) и финала. Послѣдняя часть сонаты обыкновенно пишется въ формѣ рондо (всего чаще въ 3-й, 4-й и 5-й формѣ рондо); менуэту или скерцо присуща форма пѣсни съ тріо; adagio по большей части придается 1-я или 2-я форма рондо; первое allegro облачается въ особую форму, называемую сонатной.

Сонатная форма можетъ начинаться съ болѣе или менѣе развитаго вступленія (интродукціи). Оно обыкновенно состоитъ изъ цѣпи ходообразныхъ предложеній, модулирующихъ въ близкіе, а иногда и болѣе или менѣе удаленные лады. Примѣромъ сонатной формы, начинающейся съ интродукціи, можетъ служить до минорная соната Бетховена, ор. 13 и до минорная же соната названнаго композитора, ор. 111. Въ сочиненіи, написанномъ въ мажорномъ ладѣ, которому придана сонатная форма, интродукція можетъ начинаться въ минорѣ, чтобы сопоставленіемъ съ контрастирующимъ миноромъ придать еще болѣе яркости мажору, какъ это сдѣлано, напримѣръ, въ си бемоль мажорной (№ 4) симфоніи Бетховена.

Послѣ интродукціи вступаетъ главная партія, съ которой начинается сонатная форма, лишенная интродукціи. Главная партія пишется въ глав-

[1]) Л. Бусслеръ. Учебникъ музыкальныхъ формъ. Спб. 1883 г., стр. 111.
[2]) Skuhersky. Die musikalischen Formen, Prag, 1879. S. 220.
[3]) Происхожденіе сонаты и разнообразныя понятія, подразумѣваемыя подъ этимъ именемъ въ теченіе историческаго развитія этой формы, указаны въ моемъ Очеркѣ всеобщей исторіи музыки, второе изд., стр. 152 и моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи, стр. 115, 121, 124.

номъ строѣ. Она примыкаетъ къ связующей партіи, соединяющей главную съ побочной. Такъ какъ побочная партія пишется не въ одномъ и томъ же строѣ съ главной партіей, то признакъ связующей партіи заключается въ модуляціи изъ лада главной партіи въ ладъ побочной. Если главная партія мажорная, то побочная партія пишется въ ладѣ доминанты; если же главная партія минорная, то для побочной партіи избирается параллельный мажорный ладъ. Впрочемъ, иногда бываютъ отступленія отъ этого правила. Въ минорныхъ сонатахъ побочная партія иногда бываетъ въ минорномъ ладѣ доминанты (напримѣръ, въ до діэзъ минорной сонатѣ Бетховена, op. 27 Presto agitato); въ первой части до минорной сонаты Бетховена (op. 111) побочная партія въ ля бемоль мажорѣ; въ первой части до мажорной сонаты Бетховена (op. 53) побочная партія въ ми мажорѣ.

По характеру, побочная партія должна представлять контрастъ съ главной. Часто побочной партіи придается пѣвучая мелодія; оттого эта часть называется также пѣвучей партіей.

Побочная партія обыкновенно дополняется ходами, ведущими къ заключительной партіи, которая пишется въ томъ же строѣ, какъ и побочная. Къ заключительной партіи присоединяется нерѣдко кода, которою заканчивается первая часть сонатной формы, обыкновенно повторяющаяся два раза.

Вторая часть сонатной формы называется разработкой. Она состоитъ изъ мотивовъ, взятыхъ изъ первой части, а иногда совершенно новыхъ. Эти мотивы подвергаются всевозможнымъ измѣненіямъ и проводятся по строямъ, болѣе или менѣе далекимъ отъ главнаго. Оттого эта часть полна модуляціи. Она обыкновенно кончается органнымъ пунктомъ на доминантѣ главнаго строя, за которымъ начинается третья часть сонатной формы.

Третья часть сонатной формы состоитъ изъ повторенія первой части съ нѣкоторыми измѣненіями въ модуляціи. Они необходимы, потому что всѣ три партіи (главная, побочная и заключительная) въ третьей части сонатной формы должны быть въ главномъ строѣ [1]). Впрочемъ, если

[1]) Иногда бываютъ уклоненія отъ этого правила. Такъ, напримѣръ, въ

послѣдній — минорный, то, чтобы побочную и заключительную партію, написанную въ первой части сонатной формы въ параллельномъ мажорѣ къ главному строю, не измѣнять на миноръ, онѣ транспонируются въ мажорный ладъ, одноименный съ главнымъ ладомъ. Если въ первой части сонатной формы побочная партія отступаетъ отъ своего законнаго лада и пишется въ какомъ-нибудь другомъ, то въ третьей части она иногда является не въ главномъ строѣ, а транспонируется на кварту выше (или квинту ниже). Такъ, напримѣръ, въ до мажорной сонатѣ Бетховена, (Allegro con brio, op. 53), ми мажорная побочная партія первой части написана въ третьей части въ ля мажорномъ ладѣ.

Иногда сонатная форма заканчивается болѣе или менѣе развитой кодой.

Изъ вышесказаннаго видно, что въ основу сонатной формы, если исключить случайныя ея уклоненія, положены слѣдующія двѣ схемы:

Схема сонатной формы въ мажорномъ ладѣ.

Первая часть.	Вторая часть.	Третья часть.
A. Главная партія — въ главномъ строѣ. B. Связующая партія — примыкающая къ ладу побочной партіи. C. Побочная партія — въ строѣ доминанты. D. Заключительная партія — въ строѣ доминанты. E. Кода — въ строѣ доминанты.	Разработка мотивовъ первой части, а иногда и новыхъ. Далекія модуляціи. Органный пунктъ на доминантѣ главнаго лада.	A. Главная партія — въ главномъ строѣ. B. Связующая партія, примыкающая къ ладу побочной партіи. C. Побочная партія — въ главномъ строѣ. D. Заключительная партія — въ главномъ строѣ. E. Кода — въ главномъ строѣ (иногда съ уклоненіями въ болѣе или менѣе удаленные лады).

до минорной сонатѣ Бетховена, op. 10, въ третьей части перваго Allegro molto e con brio побочная партія сначала появляется въ фа мажорѣ, а потомъ уже въ до минорѣ.

Схема сонатной формы въ минорномъ строѣ.

Первая часть.	Вторая часть.	Третья часть.
A. Главная партія — въ главномъ строѣ.	Разработка мотивовъ первой части, а иногда и новыхъ. Далекія модуляціи. Органный пунктъ на доминантѣ главнаго лада.	A. Главная партія — въ главномъ строѣ.
B. Связующая партія—примыкающая къ ладу побочной партіи.		B. Связующая партія, примыкающая къ ладу побочной партіи.
C. Побочная партія—въ параллельномъ мажорѣ.		C. Побочная партія—въ главномъ строѣ или одноименномъ мажорномъ.
D. Заключительная партія — въ параллельномъ мажорѣ.		D. Заключительная партія — въ главномъ строѣ или одноименномъ мажорномъ.
E. Кода—въ параллельномъ мажорѣ.		E. Кода — въ главномъ строѣ или одноименномъ мажорномъ (иногда съ уклоненіями въ болѣе или менѣе далекіе лады).

Сонатина отличается отъ сонаты тѣмъ, что обыкновенно состоитъ изъ двухъ частей. Первая часть сонатины, хотя и пишется въ сонатной формѣ, но съ партіями, менѣе развитыми и съ болѣе легкимъ содержаніемъ, чѣмъ у сонаты. Образчиками этой формы могутъ служить соль минорная и соль мажорная (ор. 49) сонатины Бетховена.

§ 163. Въ формѣ сонаты пишутся:

a) соната для одного фортепіано (напримѣръ, сонаты для названнаго инструмента: Гайдна, Моцарта, Бетховена и др.);

b) сонаты для фортепіано и скрипки (напримѣръ, Моцарта, Бетховена и др.);

c) сонаты для фортепіано и віолончеля (напримѣръ, Бетховена, Мендельсона и др.);

d) тріо для фортепіано, скрипки и віолончеля (напримѣръ, Бетховена, Мендельсона, Шумана и др.);

e) тріо для скрипки, альта и віолончеля (напримѣръ, Бетховена);

f) квартеты для двухъ скрипокъ: первой и второй, альта и віолончеля (напримѣръ: Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана и др.);

g) квартеты для фортепіано, скрипки, альта и віолончеля (напримѣръ: Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шумана и др.);

h) квинтеты для фортепіано, двухъ скрипокъ (первой и второй), альта и віолончеля (напримѣръ, Шумана);

i) квинтеты для фортепіано, скрипки, альта, віолончеля и контрабаса (Шуберта);

j) квинтеты для двухъ скрипокъ, двухъ альтовъ и віолончеля (напримѣръ: Моцарта, Бетховена, Мендельсона);

k) секстеты для двухъ скрипокъ, двухъ альтовъ и двухъ віолончелей (напримѣръ: Шпора, Брамса);

l) секстеты для фортепіано, двухъ скрипокъ, альта, віолончеля и контрабаса (напримѣръ, Мендельсона);

m) септеты для фортепіано, флейты, гобоя, волторны, альта, віолончеля и контрабаса (напримѣръ, Гуммеля [1]);

n) октеты для четырехъ скрипокъ, двухъ альтовъ и двухъ віолончелей (напримѣръ, Мендельсона);

o) нонеты для скрипки, альта, віолончеля, контрабаса, флейты, гобоя, кларнета, волторны и фагота (напримѣръ, Шпора);

p) децеты для пяти струнныхъ и пяти духовыхъ инструментовъ (напримѣръ, А. Рейха).

Всѣ эти формы относятся къ такъ называемой камерной музыкѣ.

§ 164. Въ концертной музыкѣ обыкновенно принимаетъ участіе оркестръ. Слѣдующія произведенія концертной музыки пишутся также въ сонатной формѣ: концертъ для сольнаго инструмента, симфонія и увертюра.

Концертъ пишется для какого-нибудь инструмента [2]), исполняю-

---

[1]) Духовые инструменты могутъ входить въ ансамбль разныхъ другихъ родовъ, напримѣръ, въ секстетѣ Бетховена (op. 81): двѣ скрипки, альтъ, віолончель и двѣ волторны; въ квинтетѣ (op. 16) того-же композитора: фортепіано, гобой, кларнетъ, волторна и фаготъ.

[2]) Существуютъ концерты: для фортепіано (напримѣръ, Бетховена, Мендельсона, Шопена, Шумана), скрипки (напримѣръ, Бетховена, Мендельсона), віолончеля (напримѣръ, Шумана) и разныхъ другихъ инструментовъ.

Прежніе композиторы писали такъ называемые «concerti grossi» для

щаго соло, т. е. самую выдающуюся партію, съ аккомпаниментомъ оркестра. Части концерта, исполняемыя главнымъ инструментомъ съ аккомпаниментомъ оркестра, называются соло, а тѣ, въ которыхъ играетъ одинъ оркестръ, обозначаются tutti (т. е. всѣ). Въ концѣ первой или третьей части [1]) обыкновенно помѣщается «каденца», часть, исполняемая безъ аккомпанимента оркестра однимъ солистомъ, въ которой послѣдній можетъ обнаружить всю свою виртуозность, играющую, вообще, въ концертѣ особенно выдающуюся роль, болѣе или менѣе вліяющую на всю эту форму [2]).

Симфонія [3]) есть соната для цѣлаго оркестра. Въ ней, въ противоположность концерту, виртуозная сторона искусства отодвигается на задній планъ, и главное значеніе получаетъ интересъ идеи и пластичность, ясность и опредѣленность формы [4]). Изъ симфоній наиболѣе замѣчательны: Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана и др.

Увертюра есть произведеніе для оркестра, написанное въ сонатной формѣ [5]), безъ повторенія первой части, и служащее для приготовленія слушателей къ оперѣ и драмѣ. Къ образцовымъ увертюрамъ принадлежатъ: увертюра къ «Донъ-Жуану» Моцарта, къ «Фиделіо» и къ

нѣсколькихъ концертирующихъ (т. е. главныхъ инструментовъ), напримѣръ: Корелли, Вивальди, Geminiani, Бахъ, Гендель.

Бетховенъ сочинилъ концертъ (C-dur, op. 56) для трехъ концертирующихъ инструментовъ: фортепіано, скрипки и віолончеля съ аккомпаниментомъ оркестра.

Концертирующая партія исполняется однимъ лицомъ (соло), рипіенисты играютъ одну партію по нѣскольку человѣкъ за разъ.

[1]) Концерты обыкновенно состоятъ изъ трехъ частей, изъ которыхъ первая и третья пишутся въ быстромъ, а вторая въ медленномъ темпѣ. Первой, а иногда и послѣдней придается сонатная форма.

[2]) Ср. A. von Dommer, Elemente der Musik. Leipzig. 1862. S. 306.

[3]) Слово «симфонія» значитъ созвучіе. О томъ, что означало это слово въ разныя времена см. A. von Dommer, Elemente der Musik. Leipzig. 1862. S. 309—311. Ср. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматію, 122—123.

[4]) A. von Dommer, Elemente der Musik. S. 309—310.

[5]) Иногда въ увертюрахъ композиторы пользуются формою фуги, например, Моцартъ въ «Волшебной флейтѣ» и Бетховенъ («Zur Weihe des Hauses», op. 124).

«Эгмондту» Бетховена, къ «Геновевѣ» Шумана, къ «Руслану и Людмилѣ» Глинки и др. Существуютъ увертюры, въ качествѣ самостоятельныхъ произведеній, такъ называемыя концертныя увертюры. Образчикомъ подобныхъ можетъ служить Jubel-Ouverture Вебера.

Если музыка пишется къ драмѣ, то кромѣ увертюры сочиняются также антракты (напр., «Эгмондтъ» Бетховена, «Князь Холмскій» Глинки).

§ 165. Фантазія есть музыкальное сочиненіе, не имѣющее самостоятельной формы: она заимствуетъ элементы другихъ формъ, отступая отъ нихъ по произволу композитора. Существуютъ фантазіи для одного инструмента (напримѣръ, фантазіи для фортепіано I. С. Баха [1]), Шуберта), для оркестра, напримѣръ, «Камаринская» Глинки, «Чухонская фантазія» Даргомыжскаго, для сольнаго инструмента съ аккомпаниментомъ оркестра, напримѣръ, Листа: «Fantasie über ungarische Volksmelodien für Pianoforte und Orchester». Бетховенъ написалъ фантазію для фортепіано, хора и оркестра (ор. 80).

Иногда фантазіи пишутся на программы, для которыхъ обыкновенно выбираются какія-нибудь поэтическія произведенія. Примѣрами такихъ оркестровыхъ фантазій могутъ служить «Симфоническія поэмы» Листа [2]).

Вокальныя формы.

§ 166. Когда исполняется инструментальное произведеніе, написанное на программу, слушатель читаетъ послѣднюю про себя и пытается уловить связь между музыкой и текстомъ [3]). Вмѣсто чтенія программы (поэтической) про себя, можно ее читать вслухъ подъ музыкальную иллюстрацію, какъ это бываетъ въ мелодрамѣ.

---

[1]) Изъ фантазій I. С. Баха наиболѣе знаменита «Хроматическая». «Это произведеніе, заключающее въ себѣ всевозможныя смѣлыя модуляціи, дѣйствуетъ, какъ потрясающая сцена». (Ph. Spitta, I. S. Bach. Leipzig. 1880. Bd. II. S. 662).

[2]) Ср. Skuhersky, Die musikalische Formen. Prag. 1879. S. 223.

[3]) Ср. мысли, высказанныя о програмной музыкѣ Доммеромъ (A. von Dommer, Elemente der Musik. Leipzig. 1862. S. 177—178).

Творцомъ этого рода музыки считается Ж. Ж. Руссо, мелодрама котораго «Пигмаліонъ» относится къ 1773 г. Г. Бенда написалъ мелодрамы: «Аріадна на Наксосѣ» (1775 г.) и «Медея». Моцартъ замѣнилъ мелодрамой речитативы въ оперѣ «Заида» [1]. Удачное примѣненіе мелодрамы встрѣчается у Бетховена въ его оперѣ «Фиделіо» и «Эгмондтѣ» и у Шумана въ его «Манфредѣ».

Но такъ какъ чтеніе подъ музыку не представляетъ ея органической связи съ поэзіей, то мелодрама едва-ли всегда въ состояніи удовлетворять требованіямъ истинной художественности. Въ эстетическомъ отношеніи мелодрама ниже настоящихъ вокальныхъ формъ, въ которыхъ текстъ не читается, а поется, и ритмъ музыкальный сливается съ поэтическимъ метромъ [2].

§ 167. Декламація [3] въ звукахъ опредѣленной высоты и исполняемая въ свободномъ ритмѣ называется речитативомъ [4]. Смотря по большей или меньшей его зависимости [5] отъ текста или его приближенія

---

[1] Ср. Otto Jahn. W. A. Mozart. Leipzig. 1856. II. S. 328—330, 416—419.

[2] Доммеръ говоритъ о мелодрамѣ, что «она представляетъ низкую ступень соединенія поэзіи и музыки. Онѣ идутъ бокъ-о-бокъ, но не сливаются воедино» (см. A. von Dommer, Elemente der Musik. Leipzig. 1862. S. 229).

[3] Декламаціей называется чтеніе, соблюдающее метрическія и логическія ударенія и исполняющее всѣ оттѣнки, необходимые для экспрессіи.

[4] Ср. Skuhersky, Die musikalischen Formen. Prag. 1879. S. 69.

«Речитативъ есть средина между декламаціей и собственно пѣніемъ. Онъ служитъ выраженіемъ страстнаго возбужденія, движущіе элементы котораго еще не достигли перевѣса мелодіи надъ высказываемыми въ словѣ понятіями и еще недостаточно сконцетрировались для того, чтобы облечься въ округленныя, пластически-наглядныя, опредѣленно-законченныя музыкальныя формы». (A. von Dommer, Elemente der Musik. Leipzig. 1862. S. 220).

[5] Подчиненіе музыки тексту въ речитативѣ между прочимъ обнаруживается тѣмъ, что обыкновенно на каждый слогъ приходится по одной нотѣ (см. A. von Dommer, Die Elemente der Musik. S. 221). Интересное исключеніе изъ этого правила можно найти въ произведеніяхъ англійскаго опернаго композитора Генриха Пёрселя (1658—1695 гг.); его речитативы разукрашены колоритурами, въ которыхъ одинъ слогъ иногда растягивается на большое количество нотъ (см. Langhans, Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts, Leipzig. 1882. S. 471). Тамъ-же помѣщенъ образчикъ подобнаго речитатива Пёрселя. Отрывокъ изъ «Тимона Аѳинскаго» названнаго композитора помѣщенъ въ нотномъ приложеніи подъ № 76 въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи съ древнѣйшихъ временъ до XVII в. включительно.

къ самостоятельнымъ музыкальнымъ красотамъ, можетъ быть три рода речитатива: a) recitativo secco (речитативъ сухой), b) recitativo obligato, accompagnato (речитативъ обязательный, аккомпанированный) и c) recitativo à tempo (речитативъ, исполняемый въ тактъ [1]).

Сухой речитативъ (recitativo secco) опирается на басовую ноту, исполняемую контрабасомъ, къ которой присоединяется арпеджированный аккордъ віолончеля. Это обыкновеніе сопровождать сухой речитативъ установилось еще съ древнихъ временъ, когда существовали смычковые инструменты безъ подставокъ (См. Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik des XVI. Jahrhundert. Berlin. 1872. S. 57).

Примѣромъ Recitativo secco можетъ служить речитативъ Гавріила въ «Сотвореніи міра» Гайдна: «Und Gott sprach: Es bringe das Wasser» etc.

Recitativo obligato, o accompognato, o stromentato отличается отъ предыдущаго тѣмъ, что оркестръ, аккомпанируя речитативу, изображаетъ или характеръ поющаго лица, или его настроеніе, или ситуацію, въ которой оно находится.

Примѣромъ recitativo obligato можетъ служить речитативъ донны Анны въ «Донъ Жуанѣ» Моцарта: «Welch ein graunvolles Bild» etc.

Recitativo a tempo такъ называется потому, что его сложный аккомпаниментъ требуетъ исполненія въ тактъ.

Примѣромъ такого речитатива можетъ служить въ «Лоэнгринѣ» Р. Вагнера пѣніе Ельзы на слова: «so tugendlicher Reine» и т. д. (во второй сценѣ 1-го акта).

---

[1]) Простѣйшій родъ речитатива называется canto parlando и встрѣчается обыкновенно въ комической оперѣ, въ которой басъ-буффо можетъ этимъ «пѣніемъ говоркомъ» производить громадный эффектъ (ср. Skuhersky, Die musikalischen Formen. Prag. 1879. S. 70).

Еще болѣе, чѣмъ canto parlando, приближается къ декламаціи «чтеніе на распѣвъ» псалмовъ (Psalmodie) въ церкви древнѣйшихъ временъ, а также въ ораторіи и въ «Страстяхъ Господнихъ» до XVII в. включительно (см. Dommer, Elemente der Musik. Leipzig. 1862. S. 223). О псалмодіи Бусслеръ пишетъ, что въ ней «голоса поютъ на одномъ аккордѣ, безъ соблюденія музыкальнаго такта, руководствуясь единственно размѣромъ слоговъ» (см. Л. Бусслеръ. Строгій стиль, пер. С. И. Танѣева. Москва. 1885 г., стр. 52).

Хотя речитативъ есть способъ выраженія единичнаго лица, тѣмъ не менѣе возможенъ и хоровой речитативъ. Примѣръ подобнаго представляетъ то мѣсто въ «Израилѣ» Генделя, гдѣ хоръ поетъ: «Er sandte eine dicke Finsterniss». «Хоръ какъ бы цѣпенѣетъ отъ вида страшной тьмы и то-же самое испытываетъ слушатель» [1]).

§ 168. Если въ речитативѣ преобладаетъ лирическое чувство, приводящее композитора къ мелодіи, обнаруживающей наклонность къ періодическому складу, къ правильно законченнымъ предложеніямъ, то получается аріозо. Примѣромъ можетъ служить аріозо въ Semele Генделя (см. G. F. Händel's Werke. Ausgabe der Deutscher Händelgesellschaft. Lieferung. VII. Semele. S. 23), а также плачъ Аріадны Монтеверде, помѣщенный въ моей Хрестоматіи подъ № 67.

§ 169. Вокальныя сочиненія, состоящія изъ одного предложенія, или имѣющія форму двухъ-колѣннаго или трехъ-колѣннаго склада, называются пѣснями. Если пѣсня повторяется столько разъ, сколько строфъ въ стихотвореніи, то получается куплетная форма (напримѣръ, «Нетерпѣніе» Шуберта и мн. др.).

Пѣсни могутъ быть одноголосныя, многоголосныя и хоровыя.

§ 170. Если текстъ состоитъ изъ нѣсколькихъ частей, различныхъ по содержанію и настроенію, то композиторъ его иллюстрируетъ нѣсколькими темами, вслѣдствіе чего получается форма, болѣе или менѣе приближающаяся къ рондо, напримѣръ, Gretchen am Spinnrad Шуберта (ср. Reissmann, Fr. Schubert. Berlin. 1873. S. 57—59).

---

[1]) Dommer, Elemente der Musik. Leipzig. 1862. S. 228.

Возможенъ и инструментальный речитативъ, т. е. фразы речитативнаго характера, исполняемыя инструментомъ. Таковыя часто встрѣчаются въ органныхъ сочененіяхъ Букстехуде. Такъ, напримѣръ, 78—90 такты въ прелюдіи и фугѣ Букстехуде въ моей Хрестоматіи подъ № 89. (Ср. Ph. Spitta, I. S. Bach. Leipzig. 1873. Bd. I. S. 272).

Речитативы встрѣчаются въ произведеніяхъ для фортепіано I. С. Баха, напр., въ его ре-мажорной фантазіи (ср. Ph. Spitta. I. S. Bach. Leipzig. 1873. Bd. I. S. 434) и въ Хроматической фантазіи (ср. ibid. Leipzig. 1880. Bd. II. S. 661—662).

Фразы съ характеромъ речитатива встрѣчаются въ ре-минорной сонатѣ Бетховена, № 11, ор. 31 (тактъ 147 и далѣе первой части. Ср. Бусслеръ, Учебникъ музыкальныхъ формъ. Спб. 1883, стр. 171).

§ 171. «Баллада есть эпическая поэзія; а такъ какъ въ балладѣ лица сами выражаютъ свои чувства, то вмѣстѣ драматически-лирическая. Баллада годится для музыкальнаго сочиненія, когда въ ней преобладаетъ лирическій элементъ» [1]).

Въ балладѣ форма обусловливается частями текста (она не допускаетъ куплетовъ), а аккомпаниментъ рисуетъ ситуацію. Образчиками могутъ служить: «Лѣсной царь» Шуберта, баллады Леве и др.

§ 172. Въ романсѣ «преобладаетъ эпическій элементъ и заслоняетъ собою лирическую нѣжность и трогательность; объективная пластичность романса отражается и въ мелодіи» [2]). Романсъ допускаетъ куплетную форму и пишется для одного голоса (напр., романсы Глинки) и для хора (напр., Schön Rohtraut» Шумана).

§ 173. Каватина пишется обыкновенно въ формѣ пѣсни, въ медленномъ темпѣ и представляетъ нѣчто среднее между аріозо и аріей [3]).

§ 174. Арія есть вокальное произведеніе, форма которой установлена Александромъ Скарлятти [4]) (1659—1725 г.). Она заключается въ двухъ болѣе или менѣе контрастирующихъ частяхъ, къ которымъ присоединяется третья, состоящая въ повтореніи первой. Если это повтореніе вполнѣ точно, то оно не выписывается, а обозначается словами «da capo», т. е. сначала. Но если третья часть представляетъ большія или меньшія уклоненія отъ первой, то она выписывается вся

[1]) Vischer, Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Stuttgart. 1857. Dritter Theil. Zweiter Abschnitt. S. 996. «Балладой называется эпическая пѣсня, въ которой преобладаетъ настроеніе и пѣвучая форма, вслѣдствіе чего разсказъ о происшествіи всецѣло проникается чувствомъ» (см. Rudolf von Gottschall, Poetik. 5 Auflage. Breslau. 1882. Bd. 2. S. 40).

[2]) Vischer, Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Stuttgart. 1857. Dritter Theil. Zweiter Abschnitt. S. 997. «Романсъ есть небольшой поэтическій разсказъ эпико-лирическаго рода» (см. Rudolf von Gottschall, Poetik, 5 Auflage. Breslau. 1882. Bd. 2. S. 40).

[3]) Примѣромъ каватины можетъ служить «Und ob die Wolke sie verhülle» въ «Фрейшютцѣ» Вебера.

[4]) Историческія данныя о появленіи этой формы см. въ моемъ Очеркѣ всеобщей исторіи музыки, второе изд. Спб. 1891 г., стр. 152, и въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи съ древнѣйшихъ временъ до XVII в. включительно. Спб. 1896 г., стр. 99, 108. Примѣръ аріи А. Скарлятти см. № 71 моей Хрестоматіи.

безъ сокращеній. Контрастъ между первой и второй частью достигается перемѣною темпа, лада и характера темы. Вторая часть пишется въ одномъ изъ близкихъ строевъ къ ладу первой [1]). Иногда аріямъ придается форма рондо [2]) и первой части сонаты или, вѣрнѣе, сонатины [3]).

§ 175. Арія малаго размѣра называется аріеттой, напримѣръ: «Kommt ein schlanker Bursch gegangen» въ оперѣ «Фрейшютцъ» Вебера.

§ 176. Сценой называется въ операхъ арія съ предшествующимъ ей речитативомъ, напримѣръ, арія Леоноры «Komm Hoffnung» съ речитативомъ вначалѣ: «Abscheulicher» въ оперѣ «Фиделіо» Бетховена.

§ 177. Вокальный ансамбль можетъ быть двухъ-голосный (дуэтъ), трехъ-голосный (тріо), четырехъ-голосный (квартетъ) и т. д. [4]).

Въ ансамблѣ каждая партія исполняется однимъ поющимъ лицомъ.

§ 178. Наоборотъ, въ хорѣ каждая партія исполняется нѣсколькими пѣвцами или пѣвицами.

Хоры бываютъ мужскіе (изъ однихъ мужскихъ голосовъ), женскіе (изъ однихъ женскихъ) и смѣшанные (изъ тѣхъ и другихъ [5]).

§ 179. Речитативы, аріозо, аріи, ансамбли и хоры входятъ, въ качествѣ составныхъ частей въ оперу.

Опера есть вокально-инструментальное произведеніе для пѣнія-соло, ансамбля, хора и оркестра, написанное на либретто, заключающее въ себѣ драматическое содержаніе, облеченное въ форму, принаровленную для музыкальной иллюстраціи. Оперы исполняются при сценической обстановкѣ и распадаются на акты. Онѣ бываютъ одноактныя (Bastien et Bastienne Моцарта), двухъ-актныя («Донъ-Жуанъ» Мо-

---

[1]) Аріи входятъ въ составъ оперъ, кантатъ и ораторій, но могутъ быть самостоятельными произведеніями, напр. «Ah perfido» Бетховена.

[2]) Впервые сталъ писать аріи въ формѣ рондо Пиччини (1728—1800 г.). Ср. Otto Jahn, W. A. Mozart. Leipzig. 1856. Bd. I. S. 354.

[3]) Въ формѣ сонатины написана си-бемоль-мажорная арія Октавіо въ «Донъ Жуанѣ» Моцарта (ср. Бусслеръ, Учебникъ музыкальныхъ формъ. Спб. 1883, стр. 212).

[4]) Въ ансамбль можетъ входить до 10 голосовъ (напр., дециметъ въ оперѣ Чайковскаго «Чародѣйка»).

[5]) Сопрановый и альтовый голосъ могутъ исполняться мальчиками.

царта, «Фиделіо» Бетховена), трехъ-актныя («Ифигенія въ Авлидѣ» Глука), четырехъ-актныя («Ифигенія въ Тавридѣ» Глука), пяти-актныя («Русланъ и Людмила» Глинки).

Передъ началомъ оперы оркестръ исполняетъ увертюру [1]), обыкновенно съ мотивами изъ оперы подготовливающую слушателей къ послѣдней. Между актами оперы оркестръ исполняетъ антракты. Кромѣ того, самостоятельную роль оркестръ играетъ, исполняя танцовальную музыку къ балету, который часто входитъ въ составъ оперы [2]).

Оперы дѣлятся на большія или серьезныя (opera seria), оперетты и комическія оперы.

Для большой оперы берется драматическій сюжетъ изъ миѳологическаго міра (Орфей Глука), или сказочнаго («Русланъ и Людмила» Глинки), или легендарнаго («Таннгейзеръ» Вагнера), или историческаго («Жизнь за Царя» Глинки). Въ большой оперѣ обыкновенно есть балетъ и музыка сплошная.

Балетъ въ опереттѣ и комической оперѣ обыкновенно отсутствуетъ, и пѣніе въ нихъ прерывается діалогами.

§ 180. Оперетта отличается отъ большой оперы малыми размѣрами частей и содержаніемъ, взятымъ изъ обыденной жизни [3]).

Примѣромъ оперетты могутъ служить: Bastien et Bastienne и Похищеніе изъ Серали Моцарта.

§ 181. Въ комической оперѣ—сюжетъ комическій. Примѣрами комической оперы могутъ служить: «Тайный бракъ» Чимарозы, «Севильскій Цирюльникъ» Россини.

Оперныя формы встрѣчаются въ кантатахъ, ораторіяхъ и мессахъ.

§ 182. Кантата—одна изъ самыхъ неопредѣленныхъ музыкальныхъ

[1]) Увертюры въ нѣкоторыхъ современныхъ операхъ замѣняются короткими вступленіями.

[2]) Въ оперный балетъ нерѣдко вводятся національные танцы, напримѣръ: Краковякъ въ оперѣ «Жизнь за Царя», Лезгинка въ оперѣ «Русланъ и Людмила» Глинки (ср. стр. 107).

[3]) Въ настоящее время оперетта есть музыкальная каррикатура, осмѣивающая недостатки современнаго общества. Объ опереттѣ въ прежнемъ смыслѣ см. мой Очеркъ всеобщей исторіи музыки, второе изд., стр. 229. Ср. Otto Jahn, Mozart, Leipzig. 1856. II. S. 209—211.

формъ [1]). Творцомъ кантаты считается Кариссими (1604—1674 г.). Образчикомъ его кантаты можетъ служитъ та, которая помѣщена въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи подъ № 69. Упомянутая кантата одноголосная.

Но бываютъ кантанты многоголосныя, состоящія изъ речитативовъ, аріозо, арій, ансамбля и хора. Поэтому въ такихъ кантатахъ замѣчается не только лирическій и эпическій элементы, но и драматическій. Впрочемъ, лица въ кантатахъ представляютъ лишъ «голоса» и обыкновенно лишены опредѣленной характерной интидивидуальности, которой (хотя не всегда) достигаютъ въ ораторіи [2]).

§ 183. Ораторія [3]) заимствуетъ свое содержаніе изъ библіи или міра легендарнаго [4]), которое облекается въ музыкально-драматическую форму: въ ораторіяхъ встрѣчаются речитативы, аріозо, аріи, ансамбли и хоры (имѣющія въ этого рода музыкѣ первенствующее значеніе). Ораторіи исполняются безъ сценической обстановки [5]). Музыкѣ выпадаетъ роль главнаго фактора. Образцовыми ораторіями считаются сочиненныя Генделемъ: Мессіа, Израиль въ Египтѣ и др..

§ 184. Особый родъ ораторій составляютъ «Страсти Господни». Онѣ отличаются отъ ораторіи: a) ихъ содержаніемъ, которое всегда одно и тоже, а именно: страданіе и смерть Господа нашего Іисуса Христа, и b) ихъ

---

[1]) «Кантата—самая неопредѣленная и колеблющаяся изъ всѣхъ прочихъ музыкальныхъ формъ. Она приближается то къ чисто лирической области и уподобляется одѣ и пѣснѣ, то къ ораторіи (по крайней мѣрѣ своею внѣшнею формою). Встрѣчаются произведенія, называемыя кантатами, которыя могли бы также обозначаться одою, псаломомъ, гимномъ и т. п.; съ другой стороны, названіе кантаты служитъ и для небольшихъ ораторій, хотя здѣсь оно всего менѣе умѣстно» (A. von Dommer, Elemente der Musik. Leipzig. 1862. S. 344).

[2]) Ср. A. von Dommer, Elemente der Musik. Leipzig. 1862. S. 344. Лучшими образцами этого рода музыки считаются кантаты І. С. Баха.

[3]) О происхожденіи ораторіи см. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматію, стр. 98.

[4]) Напр., Рай и Пери Шумана. Иногда ораторіи берутъ вполнѣ свѣтское содержаніе (ср. A. Dommer, Elemente der Musik. S. 353).

[5]) Въ прежнихъ ораторіяхъ иногда она допускалась (см. G. Grove, A dictionary of Music and Musicians. London. 1880. Vol. II, p. 534).

тѣсной связью съ опредѣленнымъ моментомъ церковнаго года, вслѣдствіе чего онѣ ближе къ духовной музыкѣ [1]).

Къ духовной музыкѣ принадлежатъ: мотетъ [2]), месса и реквіемъ.

Подъ мотетами разумѣютъ довольно различныя произведенія (см. A. von Dommer, Handbuch der Musik-Geschichte, Leipzig, 1868. S. 62). Здѣсь мотетомъ обозначается «музыкальное произведеніе на религіозныя слова, обыкновенно предназначаемое для исполненія въ церкви». (Ср. E. de Conssemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siècles, p. 59). Мотеты пишутся въ полифонномъ стилѣ. Впрочемъ, иногда въ мотетъ проникаютъ драматическіе элементы, что приближаетъ его къ кантатѣ [3]). Но въ мотетахъ не бываетъ речитативовъ [4]). Речитативовъ, пѣсней и аріозо не бываетъ и въ мессахъ [5]).

§ 185. Подъ мессою разумѣется музыкальное произведеніе на слова католической литургіи. Она распадается на слѣдующія части: 1) Kyrie eleison, Christe eleison (Господи помилуй, Христе помилуй); 2) Gloria (слава въ вышнихъ Богу); 3) Credo (Вѣрую во единаго Бога Отца); 4) Sanctus (святъ, святъ, святъ Господь Саваоѳъ); 5) Agnus Dei (Агнче Божій, вземляй грѣхи міра). Сначала мессы писались въ стилѣ строгаго контрапункта a capella. Геніальнѣйшимъ образцомъ подобной

[1]) Ср. A. von Dommer, Elemente der Musik, Leipzig. 1862. S. 353—354. Лучшими примѣрами «Страстей Господнихъ» могутъ служить: Г. Шютца (см. отрывокъ въ моей Краткой исторической музыкальной хрестоматіи подъ № 73) и I. С. Баха (по Іоанну и Матѳею).

[2]) Существуютъ разныя объясненія слова мотетъ (см. A. von Dommer, Elemente der Musik. Leipzig. 1862. S. 336; G. Grove, A Dictionary of Music and Musicians. London. 1880. Vol. II, p. 371—372).

Мотетъ XIII и XIV вѣковъ иной, чѣмъ XV и позже. Ср. мою Краткую историческую музыкальную хрестоматію, стр. 63, 64 и 70, а также E. de Coussemaker, L'art harmonique aux XII et XIII siècles, p. 59. Образчикомъ мотета въ прежнемъ смыслѣ можетъ служить № 29, а болѣе позднихъ №№ 20 и 46 моей Хрестоматіи.

[3]) A. von Dommer, Elemente der Music. Leipzig, 1862. S. 338.

«Iesu meine Freude» I. С. Баха можетъ служить образцомъ мотета (ibid. S. 337. Ср. Ph. Spitta, I. S. Bach, Leipzig. 1880. Bd. II. S. 431—433).

[4]) A. von Dommer, Elemente der Musik. Leipzig. 1862. S. 338.

[5]) «Месса есть чисто лирическое музыкальное произведеніе, состоящее изъ хоровъ, арій и многоголоснаго ансамбля. Пѣсни, речитатива и сроднаго ему аріозо въ мессахъ не бываетъ» (Ibid. S. 338).

мессы считается Месса папы Маркелла Палестрины [1]). Въ позднѣйшую мессу вошли аріи, ансабли и хоры. Образцовыми мессами послѣ Палестриновскихъ считаются: месса H-moll I. С. Баха и Missa solemnis Бетховена.

§ 186. Реквіемъ (missa pro defunctis—литургія за усопшихъ) состоитъ также изъ пяти частей [2]): 1) Requiem aeternam dona eis—Вѣчный покой подай имъ; 2) Dies irae—День гнѣва; 3) Domine Iesu Christe—Господи Іисусе Христе; Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus—Мы тебѣ хвалебными пѣснями приносимъ жертвы и мольбы (Милость мира, жертву хваленія); 4) Sanctus sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth — Святъ, святъ, святъ Господь Саваоѳъ; 5) Agnus Dei—Агнче Божій.

Лучшимъ образцомъ реквіема считается Моцартовскій [3]).

---

[1]) Она издана въ партитурѣ съ переложеніемъ для фортепіано Рикорди. Отрывокъ изъ этой мессы помѣщенъ въ моей Хрестоматіи подъ № 51.

[2]) A. von Dommer, Elemente der Musik. Leipzig. 1862. S. 339.

[3]) Это произведеніе не окончено авторомъ, а его ученикомъ Зюсмайеромъ (См. Otto Jahn, W. A. Mozart, Leipzig. 1859. IV. S. 691, 727, 729, 775).

Алфавитный списокъ музыкальныхъ терминовъ.

П.

Р.

С.

Т.

У.

Ф.

Х.

Ц.

Ч.

Ш.

Э.

Словарь наиболѣе употребительныхъ итальянскихъ терминовъ [1]).

A.

A (a)—съ, на, къ и т. д.
Accelerando (аччелерандо)—ускоряя.
Accrescendo (акрешендо)—усиливая.
Adagio (ададжіо)—медленно.
Affetto (аффетто)—чувство.
Afflitto (аффлитто)—уныло.
Affrettando (аффретандо)—ускоряя.
Agilità (аджилитà)—подвижность.
Agitato (аджитато)—взволновано, безпокойно.
Allegro (аллегро)—скоро.
Allegrissimo (аллегриссимо) — очень скоро.
Allegramente (аллеграменте)—довольно скоро.
Allegretto (аллегретто)—довольно скоро (не очень скоро).
Allentando (аллентандо)—замедляя.
Ancora (анкора)—еще.
Andante (анданте)—шагомъ; не спѣша; più andante (піу анданте)—скорѣе; un poco andante (ун поко анданте)—нѣсколько скорѣе.
Andantino (андантино)—не скоро (медленнѣе анданте).
Animato (анимато)—оживленно.
Arbitrio (арбитріо)—произволъ.
Attacca (аттакка)—вдругъ.

B.

Bassa (басса); 8va (ottava—оттава) bassa—октавой ниже; con (кон) ottava bassa—съ нижней октавой.
Bene (бене)—очень, хорошо.
Brio (бріо)—оживленіе, веселость.
Brioso (бріозо)—шумно, оживленно.

C.

Calando (каландо)—спуская; медленнѣе и слабѣе.
Capriccio (каприччіо)—капризъ, произволъ.
Con (конъ)—съ.
Commodo (коммодо)—удобно.

D.

Da capo (да капо)—сначала, еще разъ.
Deficiendo (дефичіендо)—ослабляя.
Delicato (деликато)—нѣжно.
Diluendo (дилуэндо)—ослабляя (собств разжижая).
Distinto (дистинто)—ясно, опредѣленно.
Dolce (дольче)—нѣжно.
Dolendo, dolente (долендо, доленте)—жалобно.
Dolore (долоре)—скорбь, грусть.
Duolo (дуоло)—скорбь, грусть.

E.

E (э)—и.
È (э)—есть.
Espirando (эспирандо) — умирая, (испуская духъ).
Espressione (эспрессіоне)—выраженіе.
Espressivo (эспрессиво)—выразительно

F.

Fine (фине)—конецъ.
Flebile (флебиле)—жалобно.
Flessibile (флессибиле)—гибко.
Forte (форте)—громко.
Fortissimo (фортиссимо) очень громко.
Forza (форца)—сила.
Forzato (форцато)—съ удареніемъ.
Fuoco (фуоко)—огонь.

---

[1]) См. H. Riemann, Elementar-Musiklehre. Hamburg. 1883. S. 67—70.
Ср. Карманный музыкальный словарь. Музыкальная терминологія Гарраса, исправленная и умноженная княземъ В. Ѳ. Одоевскимъ. Восьмое изданіе. Москва. 1895.

G.

Giusto (джіусто)—вѣрно.
Giocoso (джіокозо)—игриво.
Glissando (глиссандо)—скользя.
Grave (граве)—тяжело, очень медленно.
Grazioso (граціозо)—граціозно.

I.

Impetuoso (импетуозо)—бурно, пылко.
Incalzando (инкальцандо)—ускоряя.
Innocente (инночелте)—невинно, просто.

L.

Lagrimoso (лагримозо)—плачевно, скорбно.
Lamentabile (ламентабиле), lamentoso (ламентозо)—жалобно.
Languendo (лангуэндо), languente (лангуэнте)—томно.
Largo (ларго)—широко, очень медленно.
Larghetto (ларгетто)—довольно широко, довольно медленно.
Lento (ленто)—медленно.
Libitum (ad libitum, лат.: ад либитумъ)—по произволу.
L'istesso tempo (л'истессо темпо)—тотъ же темпъ.
Loco (локо) - на мѣстѣ, въ своемъ мѣстѣ.
Lugubre (лугубре)—заунывно.
Lusingando (лузингандо)—лаская.

M.

Ma (ма)—но.
Maestà (маэстà)—величіе.
Maestoso (маэстозо)—величественно.
Malinconico (малинконико) — грустно.
Mancando (манкандо) — ослабляя и замедляя.
Marcato (маркато)—маркируя, отмѣчая, ударяя.
Marciale (марчіале)—въ родѣ военнаго марша.
Martellato (мартеллато)—отчеканивая.
Marziale (марціале)—воинственно.
Medesimo (медезимо)—тоже самое.
Meno (мено)—менѣе.
Mesto (место)—печально.
Mezza (мецца)—половина.
Mezza voce (мецца воче)—въ полъ голоса; mezzoforte (мецпо форте), mezzo piano (мецпо піано)—вдвое слабѣе.
Moderato (модерато)—умѣренно.
Molto (мольто)—очень.
Morendo (морендо) — умирая, совсѣмъ ослабѣвая.
Mosso (моссо)—одушевленный, живой.
Movimento (мовименто)—движеніе.

N.

Non (нонъ)—не.

O.

Ossia (оссіа)—или, либо, то есть.
Ottava (оттава)—октава.

P.

Patetico (патетико)—патетическій.
Perdendosi (пердендоси), perdendo (пердендо)—исчезая.
Pesante (пезанте)—грузно.
Piacere (піачере)—желаніе.
Piacevole (піачеволе)—пріятно.
Piangevolmente (пьянджевольменте) — печально.
Pianissimo (пьяниссимо)—очень тихо.
Piano (пьяно)—тихо, спокойно.
Più (піу)—болѣе.
Placido (плачидо)—спокойно.
Poco (поко)—мало, немного.
Possibile (поссибиле) — возможно (по возможности).
Poi (пой)—послѣ.
Precipitando (пречипитандо)—ускоряя.
Presto (престо)—поспѣшно, очень скоро.
Prestissimo (престиссимо) — какъ возможно скоро.

R.

Rallentando (раллентандо)—замедляя.
Rilasciando (рилашіандо) — ослабляя, уменьшая.
Risentito (рисентито)—съ чувствомъ.
Risvegliato (рисвельято)—возбужденно.
Rubato (рубато)—устраняя тактъ (не строго въ тактѣ).

S.

Scemando (шемандо)—уменьшая.
Schietto (скіетто)—просто.
Sciolto (шіольто)—развязно, свободно.
Segno (сеньо)—знакъ.
Segue (сегуэ)—слѣдуетъ.
Semplice (семпличе)—просто.
Sentimento (сентименто)—чувство.
Sforzato (сфорцато)—съ сильнымъ акцентомъ.
Simile (симиле)—также.
Slentando (слентандо)—замедляя.
Smanioso (сманьозо)—бѣшено, шумно, неистово.
Sminuendo (сминуэндо)—ослабляя.

Smorzando (сморцандо)—уменьшая, заглушая.
Soave (соаве)—нѣжно.
Sopra (сопра)—на, наверху.
Sospirando (соспирандо), sospirante (соспиранте)—вздыхая.
Sostenuto (состенуто)—сдержанно, не спѣша.
Sotto voce (сотто воче)—въ полъ-голоса.
Spiccato (спиккато)—отдѣляя.
Spirito (спирито)—духъ.
Staccato (стаккато) - отбивая, отрывисто.
Strepito (стрепито)—шумъ.
Strepitoso (стрепитозо)—шумно
Stretto (стретто) поспѣшно, сжато.
Stringendo (стринджендо)—ускоряя.
Subito (субито)—вдругъ.

T.

Tardando (тардандо)—замедляя.
Tempo (темпо)—время (степень быстроты движенія).
Tempo 1-mo (темпо примо)—въ первоначальномъ темпо.
Teneramente (тенераменте)—нѣжно.
Tenuto (тенуто)—выдержано.
Tosto (тосто) - поспѣшно.
Tranquillo (транкуилло)—спокойно.

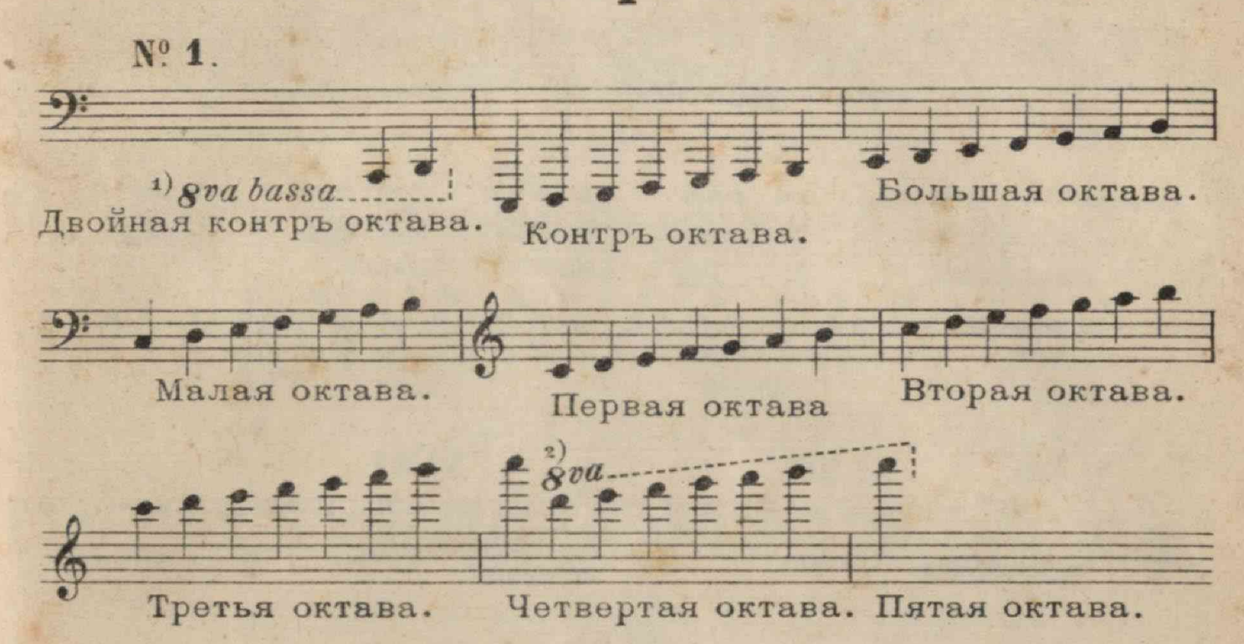
V.

Veloce (велоче)—бѣгло, быстро.
Vigoroso (вигорозо) — съ мощью, съ силою.
Violento (віоленто)—буйно.
Vivace (виваче)—живо.
Volta (вольта)—разъ.
Volti (вольти) или voltate (вольтате)—обрати, переверни, обратите, переверните.
V. S. (volti subito—вольти субито)—обрати тотчасъ.

ЗАМѢЧЕННЫЯ ПОГРѢШНОСТИ.

Стран.	*Строка.*	*Напечатано*:	*Слѣдуетъ читать*:
3	1 снизу	2	3
5	5 »	не	ни
22	20 сверху	I, II, IV и V—II, III, IV и V.	I, II, IV и V—II, III, IV и VI
22	22 »	I и VII—I, III и VI	I и IV—I, III и VI.
27	5 »	которые	которые,
28	11 снизу	прежніе	прежнія
29	16 »	и минорныхъ трезвучій	минорныхъ и уменьшенныхъ трезвучій
34	15 »	ладовъ	ладовъ.
45	12 сверху	которое	который
47	6 снизу	Тѣсныя	Тѣсные
52	13 сверху	остальныя	остальные
52	2 снизу	септима	септимы
54	4 »	$\begin{smallmatrix}7\\4\end{smallmatrix}$, а терцдецим-аккордъ $\begin{smallmatrix}7\\5\\4\end{smallmatrix}$ или $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$	$\begin{smallmatrix}5\\7\\4\end{smallmatrix}$ или $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$, или $\begin{smallmatrix}7\\4\end{smallmatrix}$, терцдецим-аккордъ $\begin{smallmatrix}7\\6\\4\end{smallmatrix}$
55	4 »	musikalischeu	musikalischen
55	7 »	Нѣкоторыя	Нѣкоторые
57	4 сверху	нижнія	нижніе
69	13 »	квартсептаккордъ	квартсекстаккордъ
73	8 снизу	des	der
73	10 »	des	der
83	4 сверху	Двойной	Двойной,
91	5 »	а въ № 268	а № 268
94	1 »	служащимъ	служащемъ
94	13 снизу	октавѣ	унисонѣ
101	6 »	Ficereata	Ricereata
102	8 сверху	заключающихся	состоящихъ
110	11 »	470	476
120	10 »	Deutscher	deutschen
125	5 »	оперы	оперы,
126	14 »	имѣющія	имѣющіе

Нотное приложеніе.

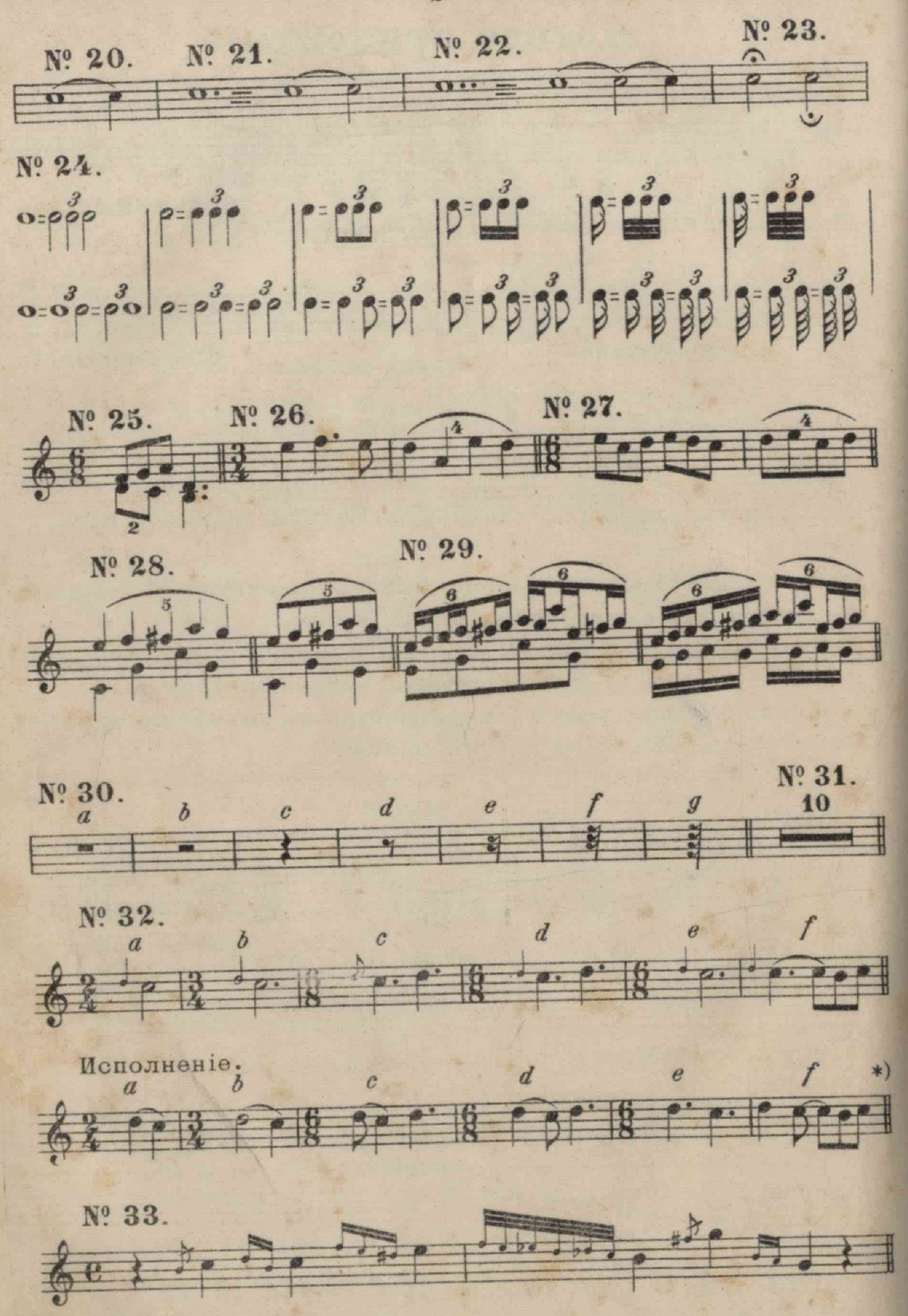


1) Знакъ *8va bassa*---------, написанный подъ нотами, указываетъ на то, что ихъ нужно читать октавою ниже.

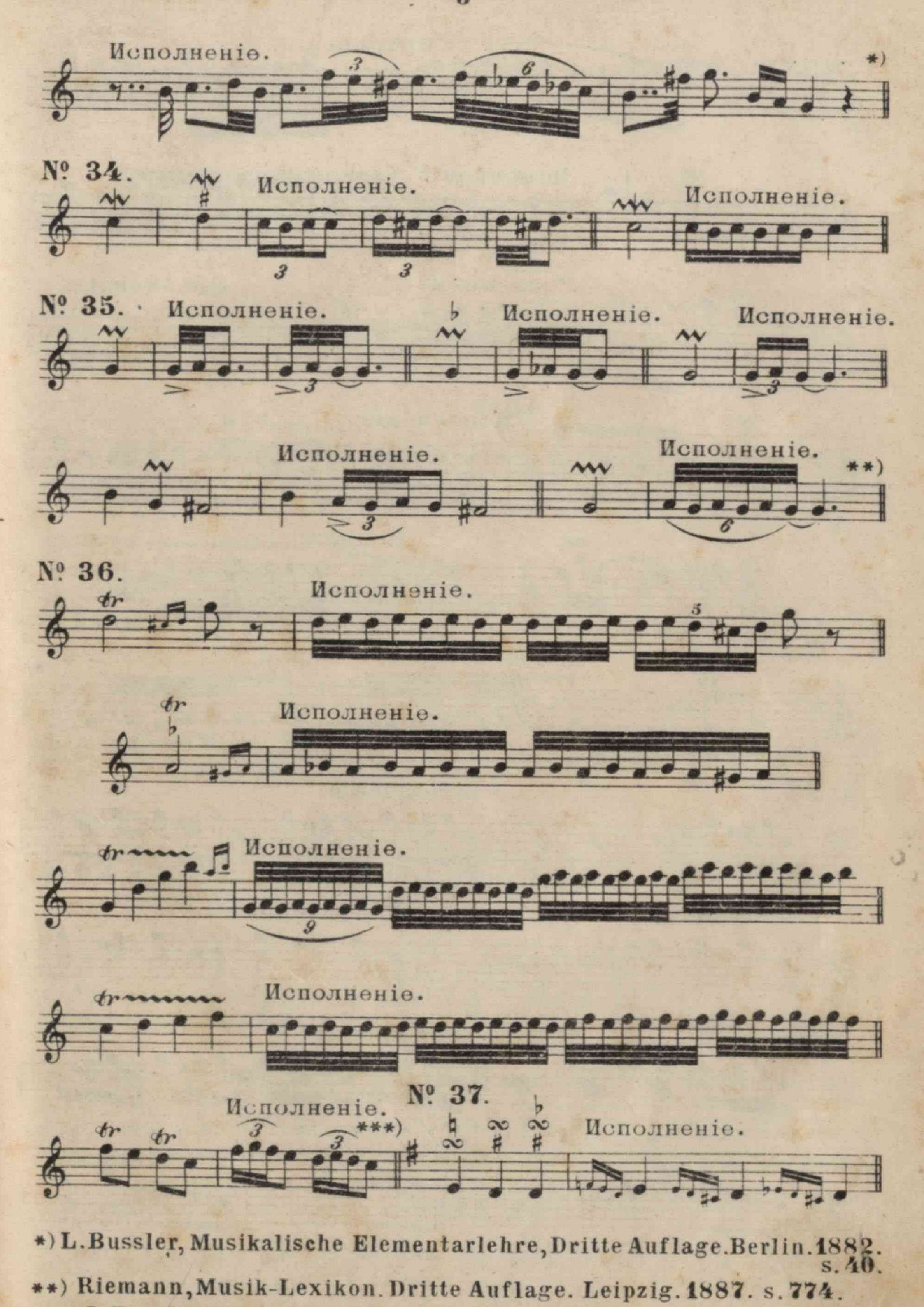
2) Знакъ *8va*--------- или *all'8*---------, написанный надъ нотами, указываетъ на то, что ихъ нужно читать октавою выше.

Слово *loco* или знакъ ¦ указываетъ на то, что ноты слѣдуетъ читать такъ, какъ онѣ написаны.





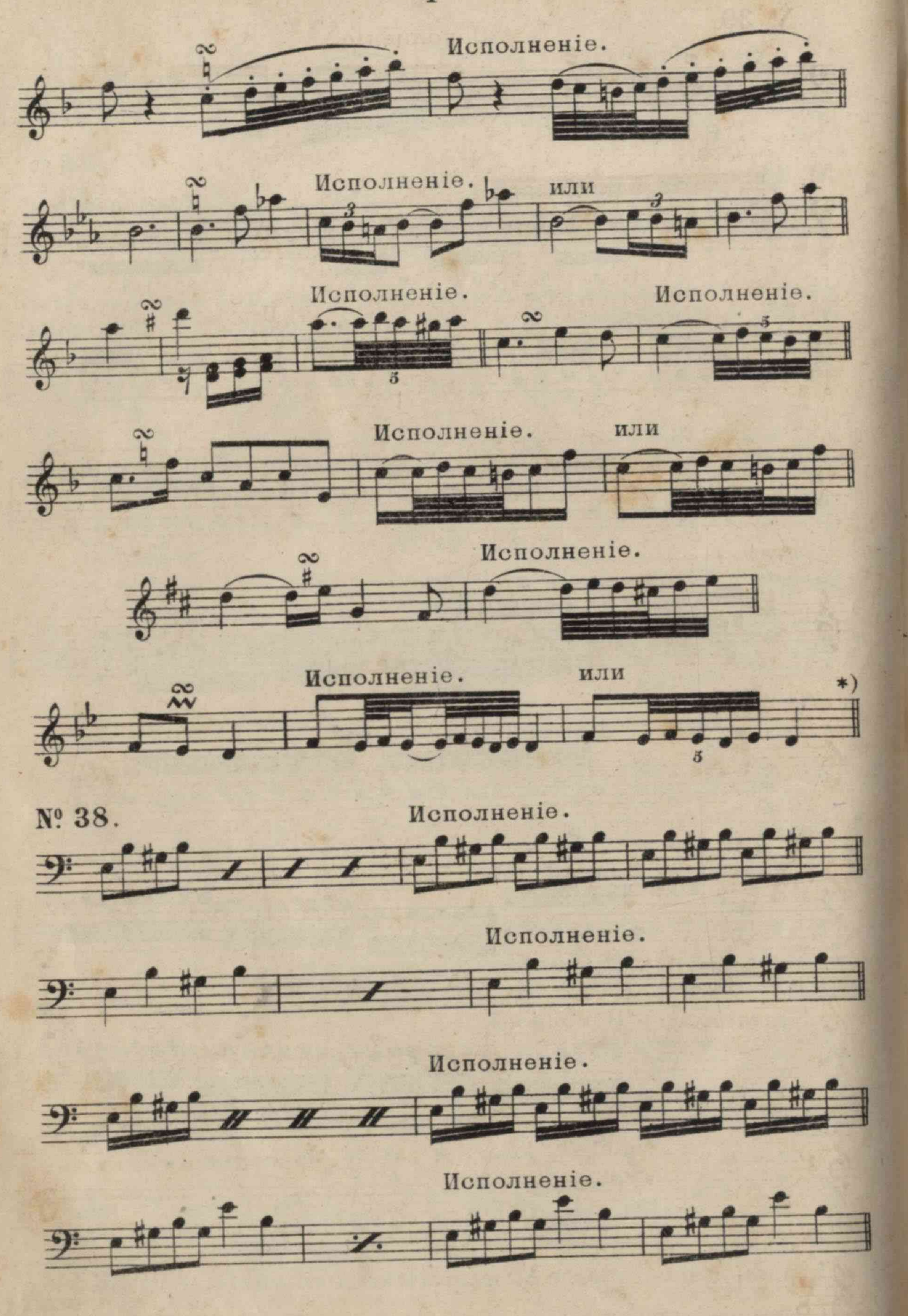
*) Riemann, Musik-Lexikon, Dritte Auflage. Leipzig. 1887. s. 1062.



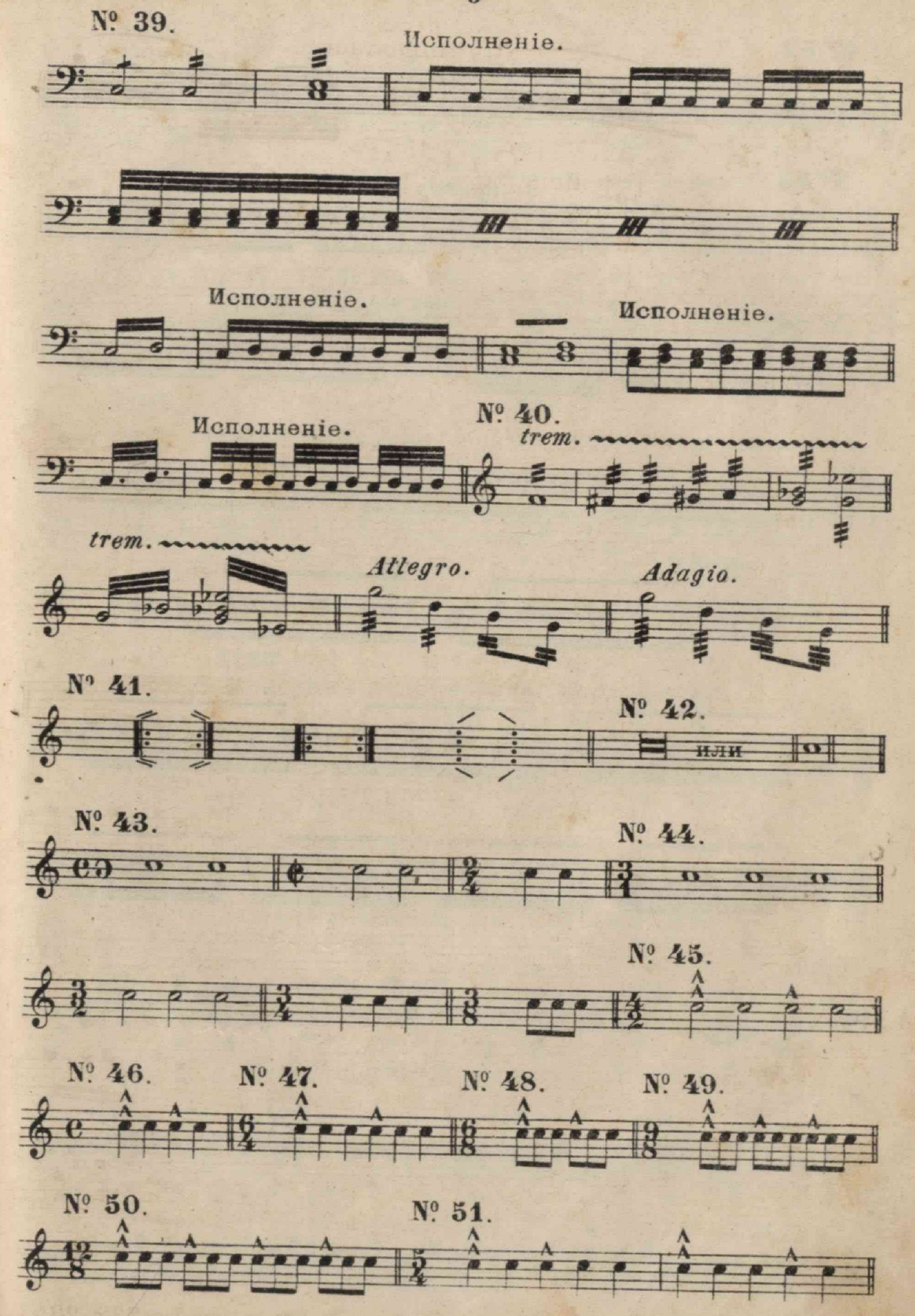
*) L. Bussler, Musikalische Elementarlehre, Dritte Auflage. Berlin. 1882. s. 40.

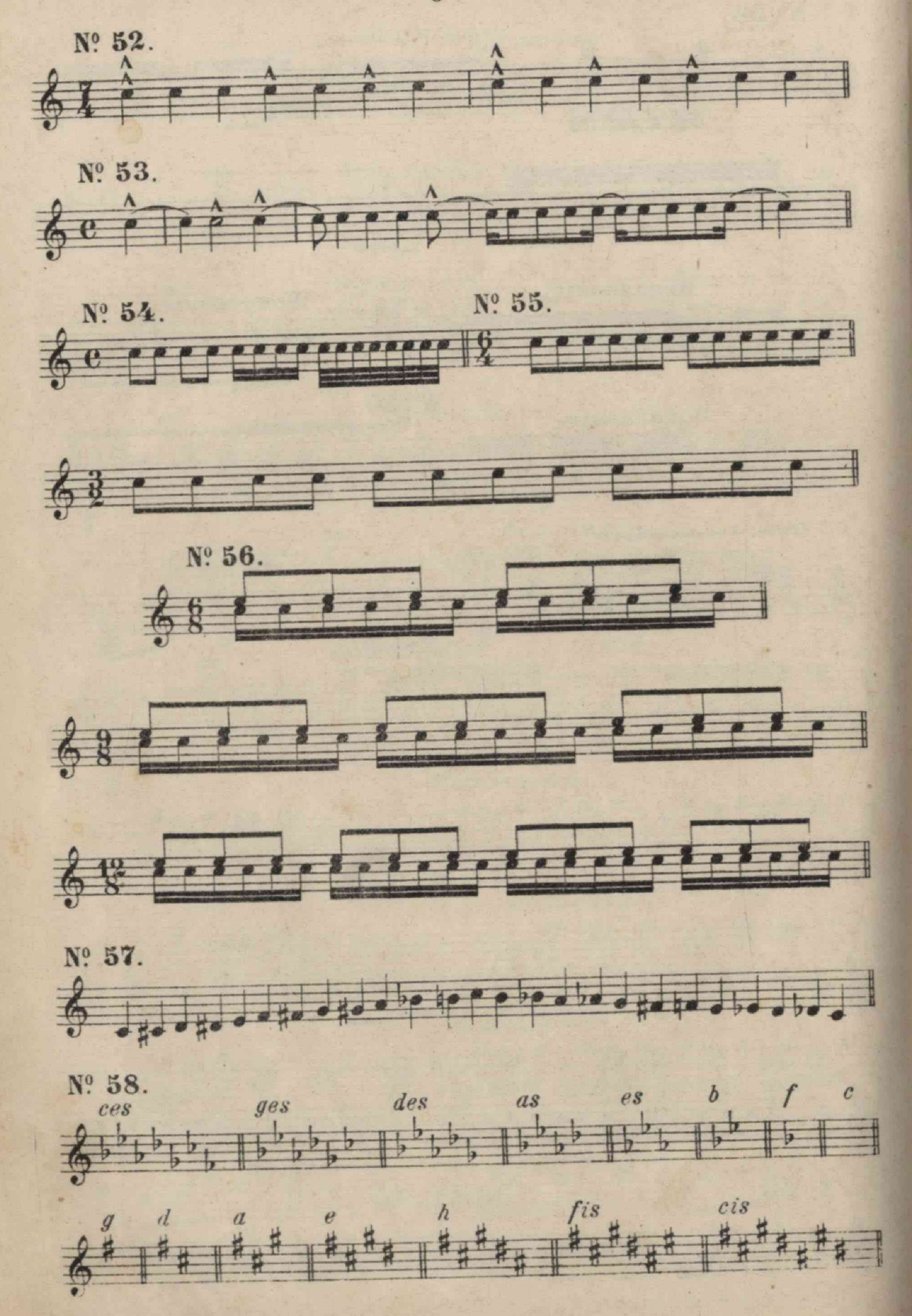
**) Riemann, Musik-Lexikon. Dritte Auflage. Leipzig. 1887. s. 774.

***) L. Bussler, Musikalische Elementarlehre, Dritte Auflage. Berlin. 1882. s. 42-43.

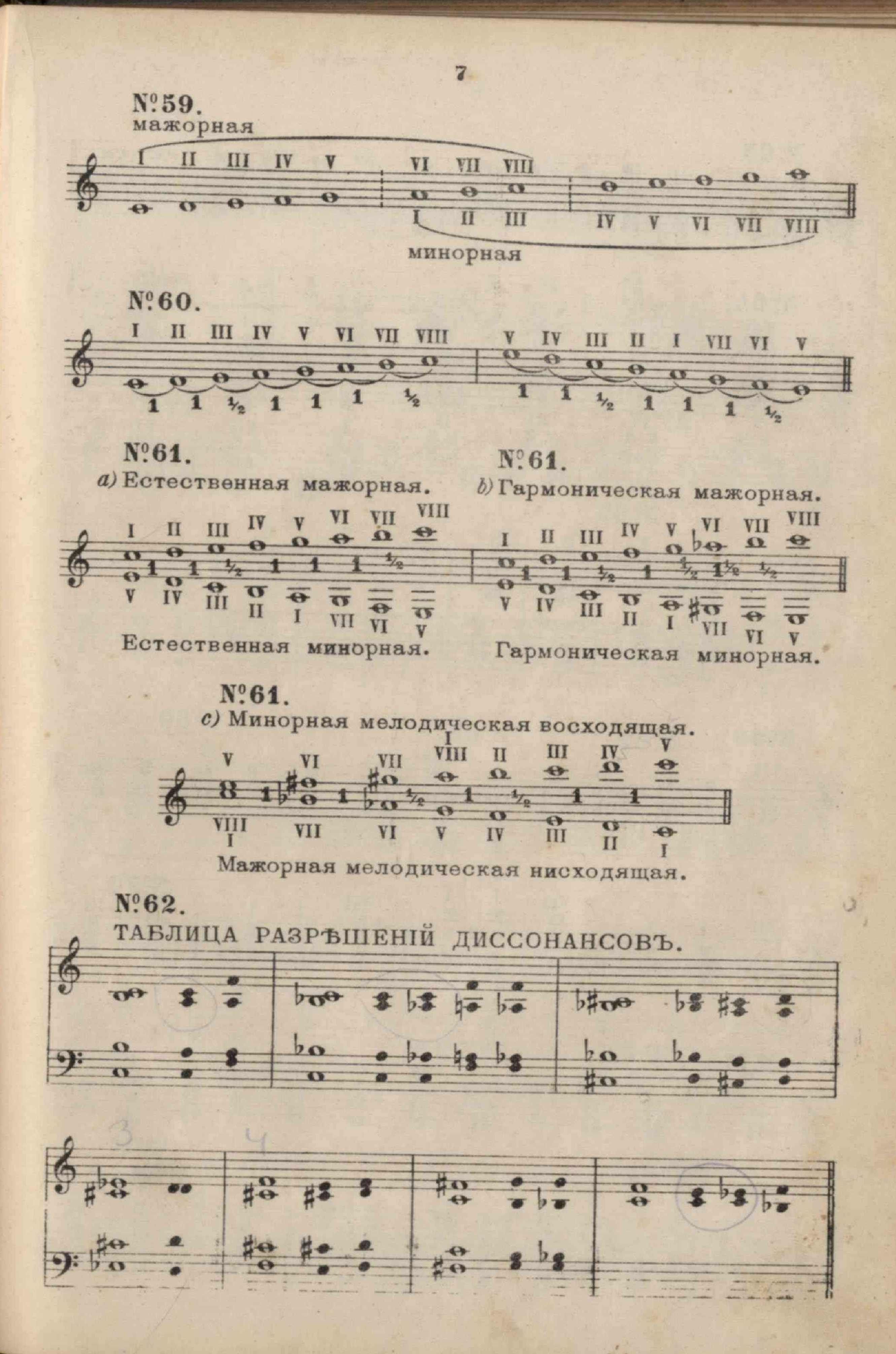


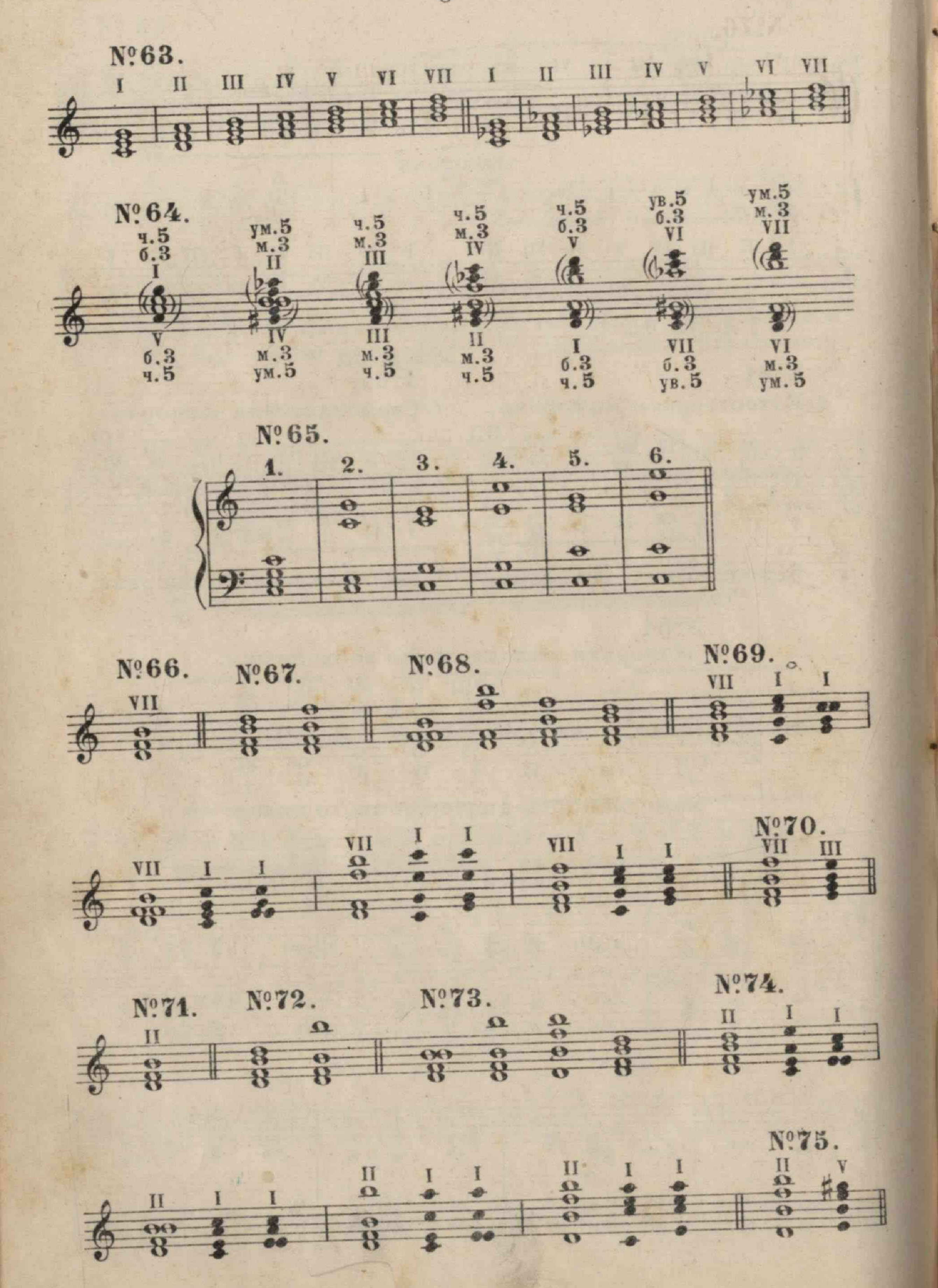
*) Riemann, Musik-Lexikon, Dritte Auflage. Leipzig. 1887. s. 232-234.

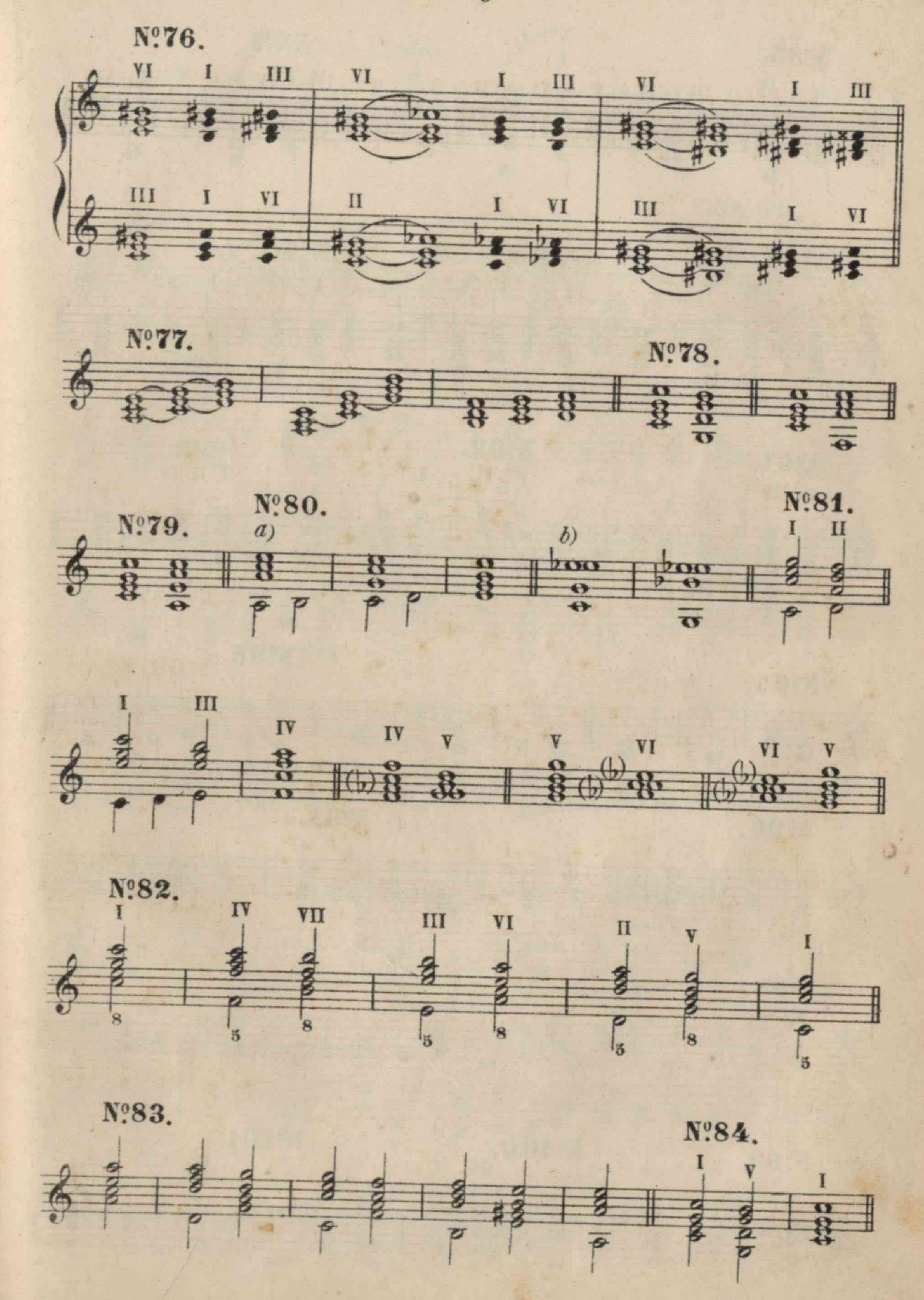

№ 39.
Исполненіе.
Исполненіе.
Исполненіе.
Исполненіе.
№ 40.
trem.
trem.
Allegro.
Adagio.
№ 41.
№ 42.
или
№ 43.
№ 44.
№ 45.
№ 46.
№ 47.
№ 48.
№ 49.
№ 50.
№ 51.



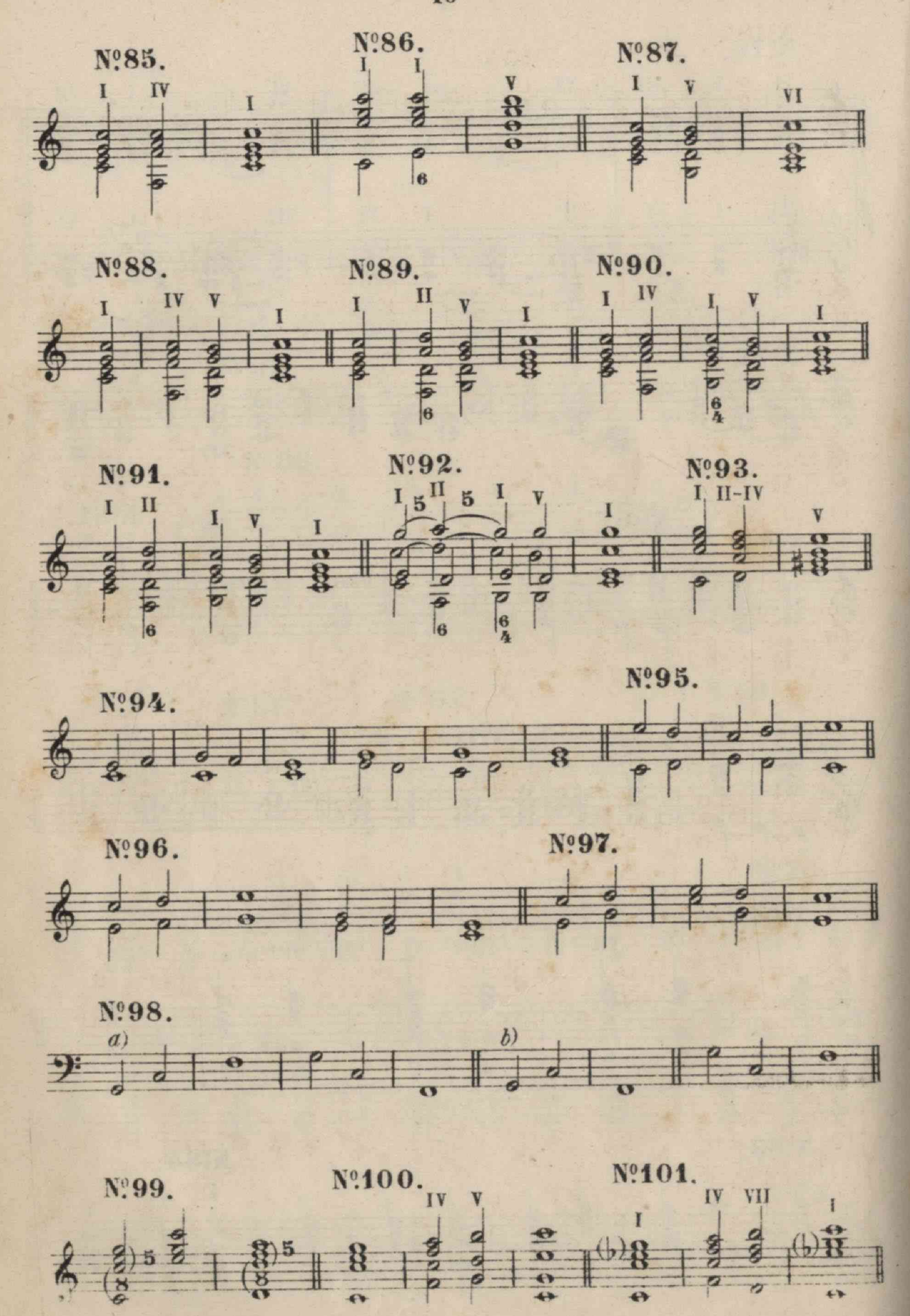
Nº 52.
Nº 53.
Nº 54.
Nº 55.
Nº 56.
Nº 57.
Nº 58.
ces
ges
des
as
es
b
f
c
g
d
a
e
h
fis
cis


№59.
мажорная
I II III IV V VI VII VIII
I II III IV V VI VII VIII
минорная
№60.
I II III IV V VI VII VIII
1 1 ½ 1 1 1 ½
V IV III II I VII VI V
1 1 ½ 1 1 1 ½
№61.
a) Естественная мажорная.
I II III IV V VI VII VIII
1 1 ½ 1 1 1 ½
V IV III II I VII VI V
Естественная минорная.
№61.
b) Гармоническая мажорная.
I II III IV V VI VII VIII
1 1 ½ 1 ½ 1½ ½
V IV III II I VII VI V
Гармоническая минорная.
№61.
c) Минорная мелодическая восходящая.
V VI VII VIII I II III IV V
1 1 ½ 1 ½ 1 1
VIII I VII VI V IV III II I
Мажорная мелодическая нисходящая.
№62.
ТАБЛИЦА РАЗРѢШЕНІЙ ДИССОНАНСОВЪ.

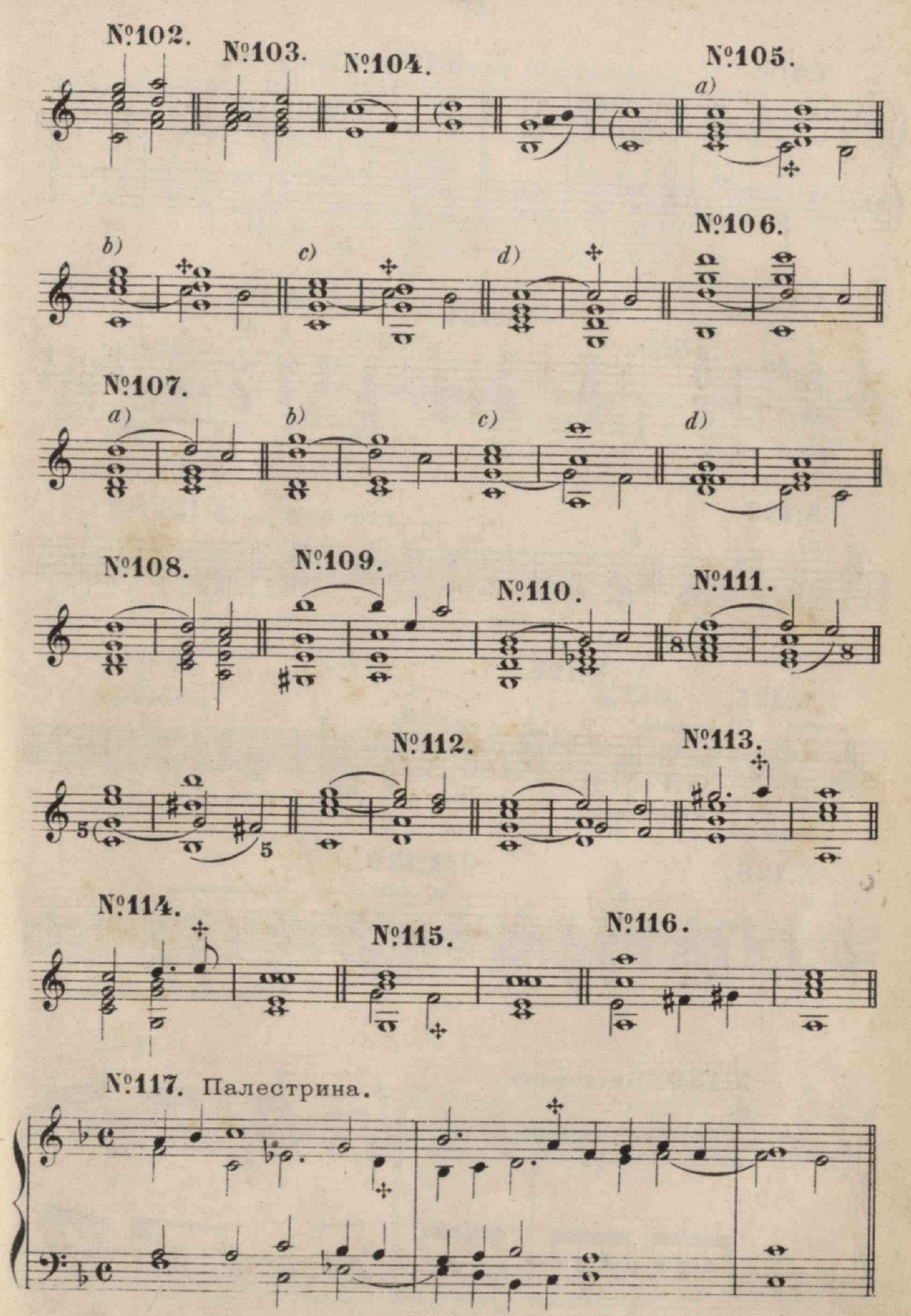

№63.
I II III IV V VI VII I II III IV V VI VII
№64.
ч.5 б.3 I
ум.5 м.3 II
ч.5 м.3 III
ч.5 м.3 IV
ч.5 б.3 V
ув.5 б.3 VI
ум.5 м.3 VII
V б.3 ч.5
IV м.3 ум.5
III м.3 ч.5
II м.3 ч.5
I б.3 ч.5
VII б.3 ув.5
VI м.3 ум.5
№65.
1. 2. 3. 4. 5. 6.
№66.
VII
№67.
№68.
№69.
VII I I
VII I I
VII I I
VII I I
№70.
VII III
№71.
II
№72.
№73.
№74.
II I I
II I I
II I I
II I I
№75.
II V

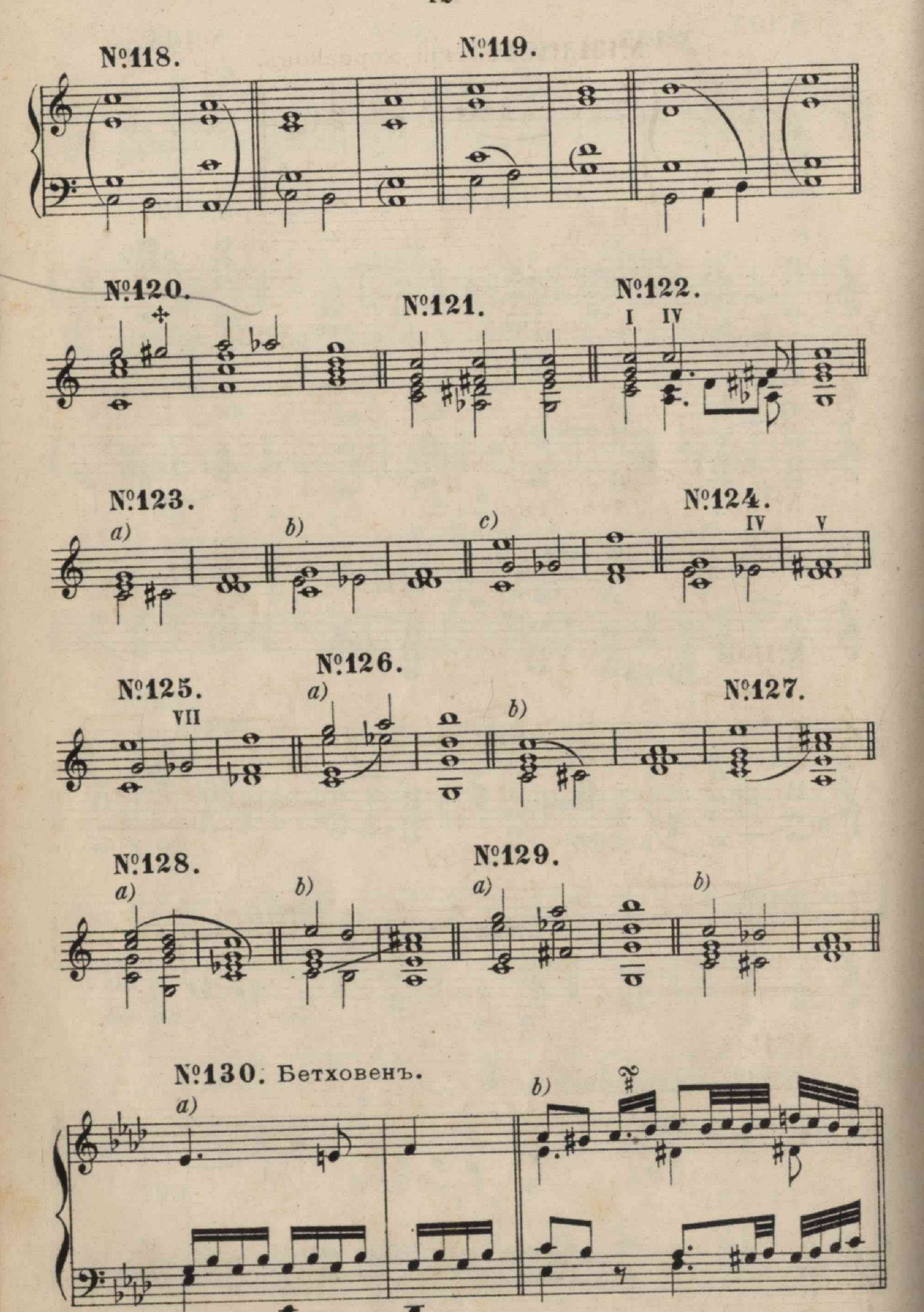


Nº76.
VI I III VI I III VI I III
III I VI II I VI III I VI
Nº77.
Nº78.
Nº79.
Nº80.
a)
b)
Nº81.
I II
I III IV IV V V VI VI V
Nº82.
I IV VII III VI II V I
8 5 8 5 8 5 8 5
Nº83.
Nº84.
I V I

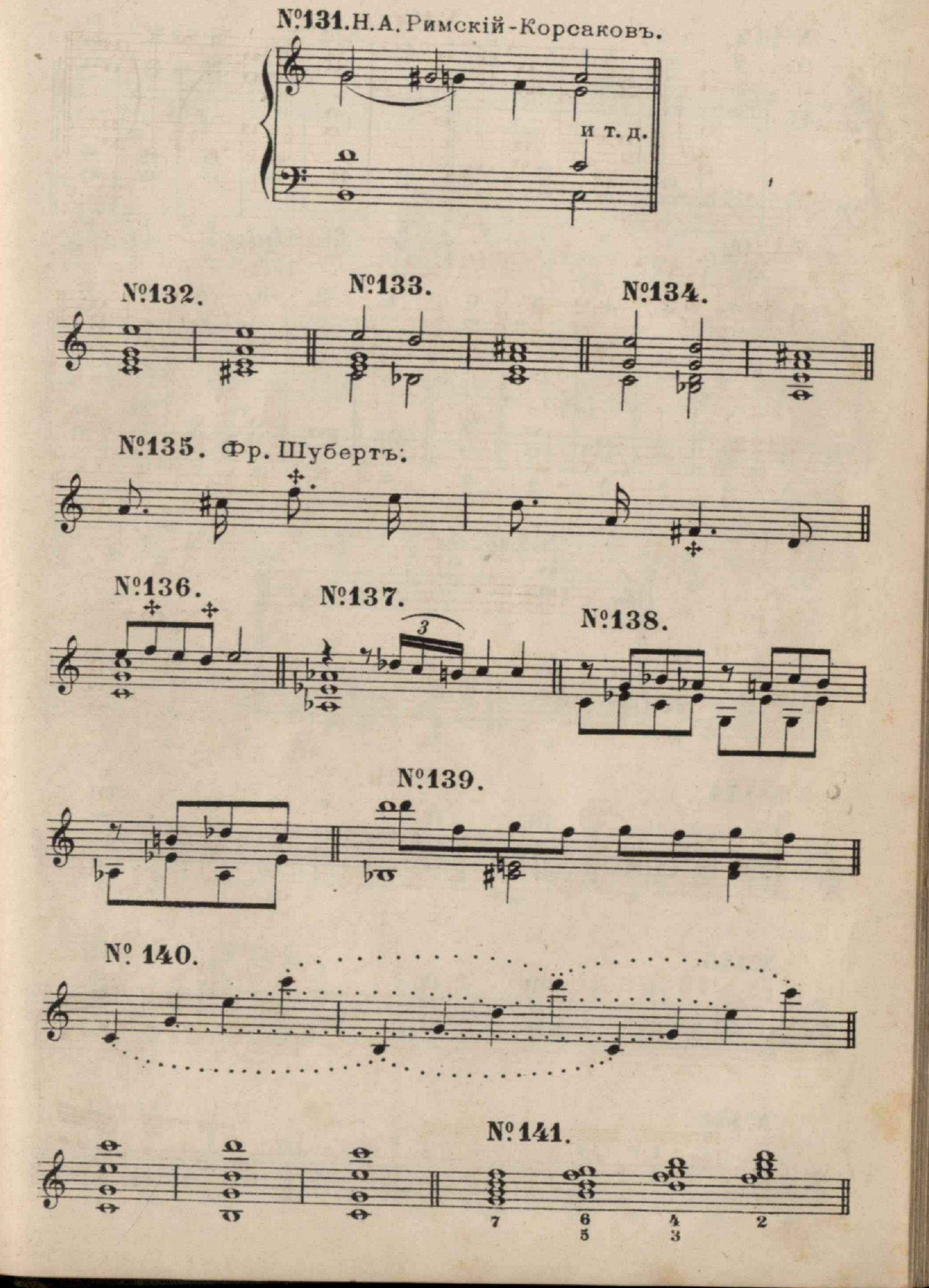


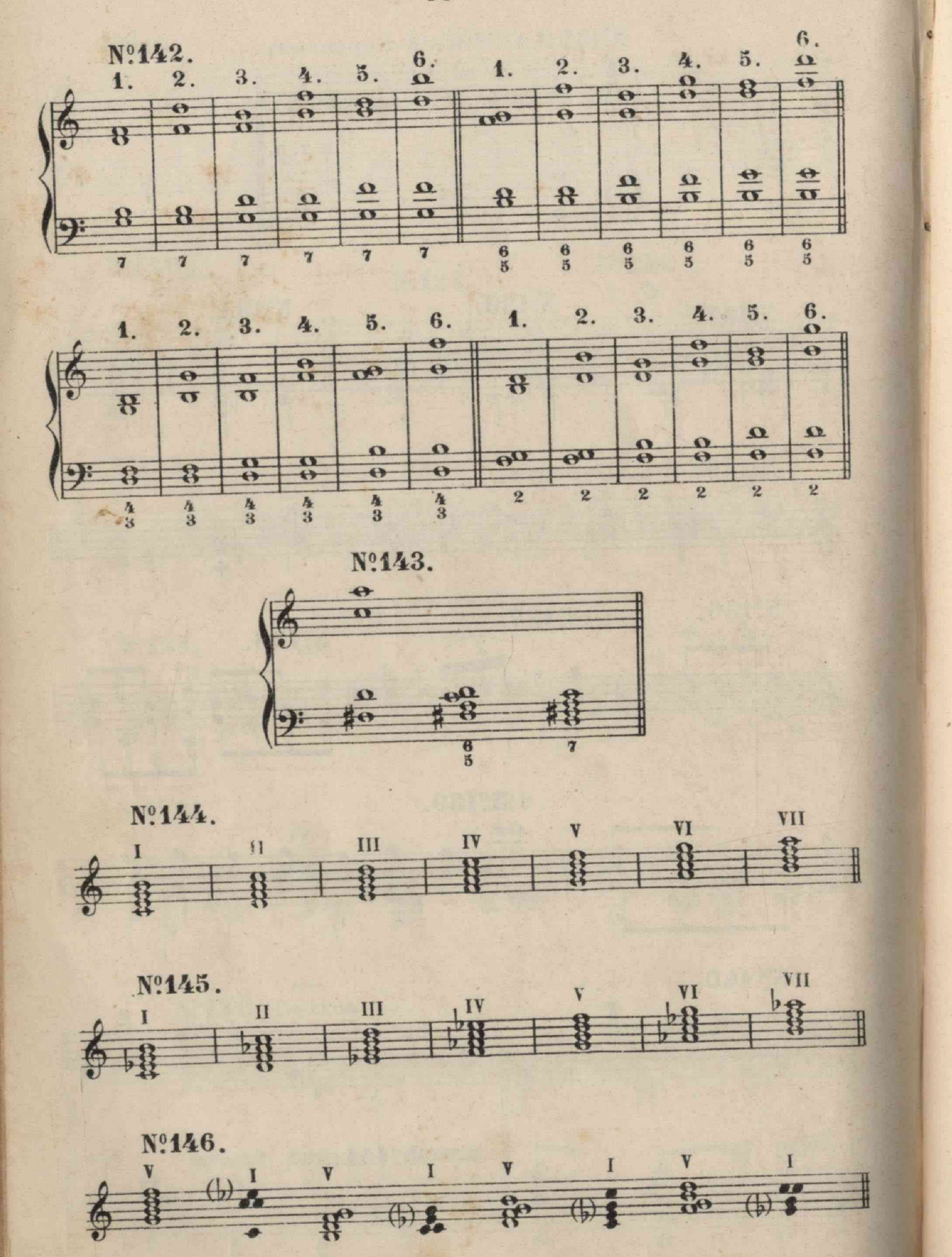
№85.
I IV I
№86.
I I V
6
№87.
I V VI
№88.
I IV V I
№89.
I II V I
6
№90.
I IV I V I
6
4
№91.
I II I V I
6
№92.
I 5 II 5 I V I
6
6
4
№93.
I II-IV V
№94.
№95.
№96.
№97.
№98.
a)
b)
№99.
5
№100.
5
IV V
№101.
I IV VII I


№102.
№103.
№104.
№105.
a)
b)
c)
d)
№106.
№107.
a)
b)
c)
d)
№108.
№109.
№110.
№111.
№112.
№113.
№114.
№115.
№116.
№117. Палестрина.

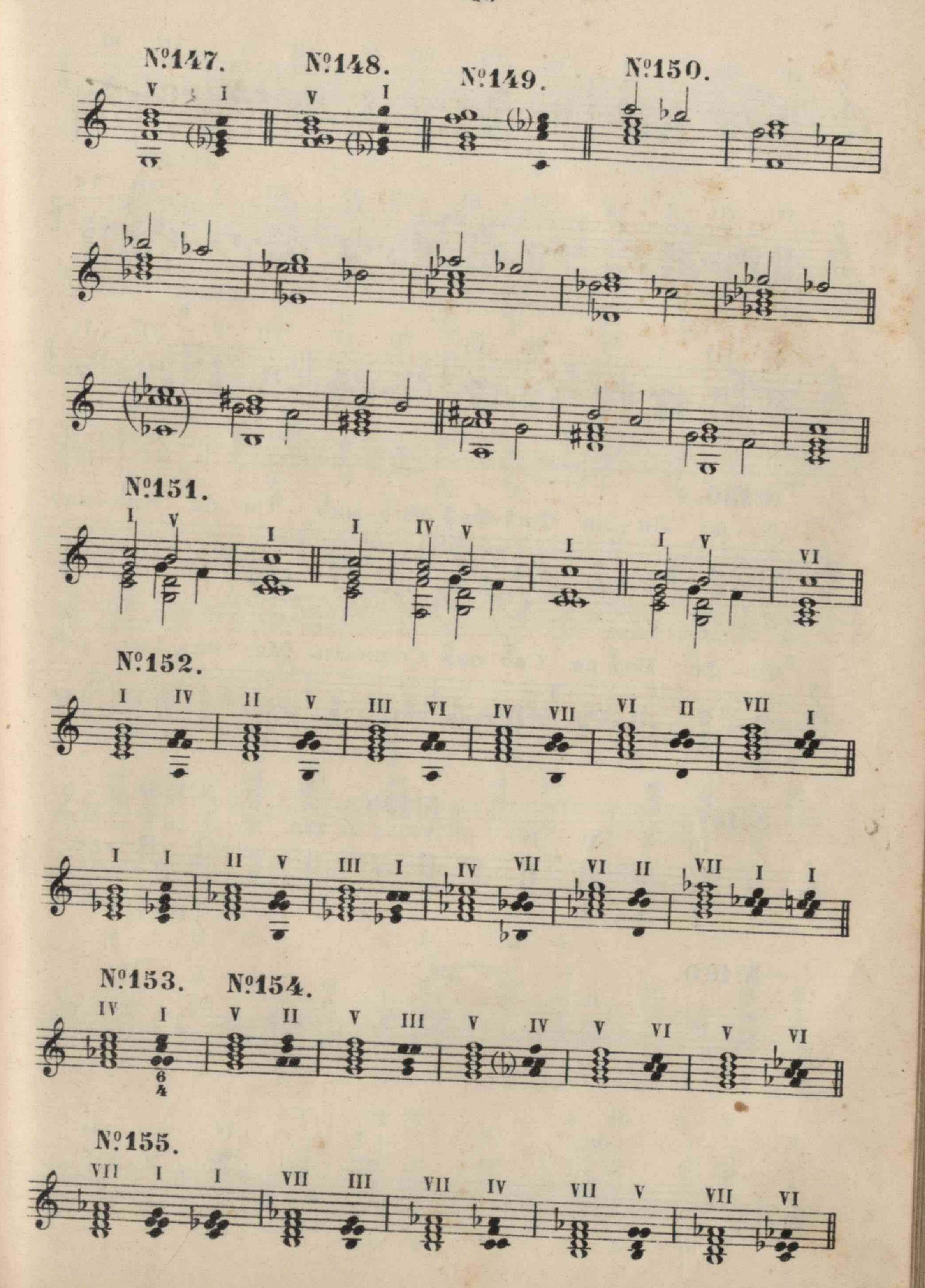


№118.
№119.
№120.
№121.
№122.
I IV
№123.
a)
b)
c)
№124.
IV V
№125.
VII
№126.
a)
b)
№127.
№128.
a)
b)
№129.
a)
b)
№130. Бетховенъ.
a)
b)

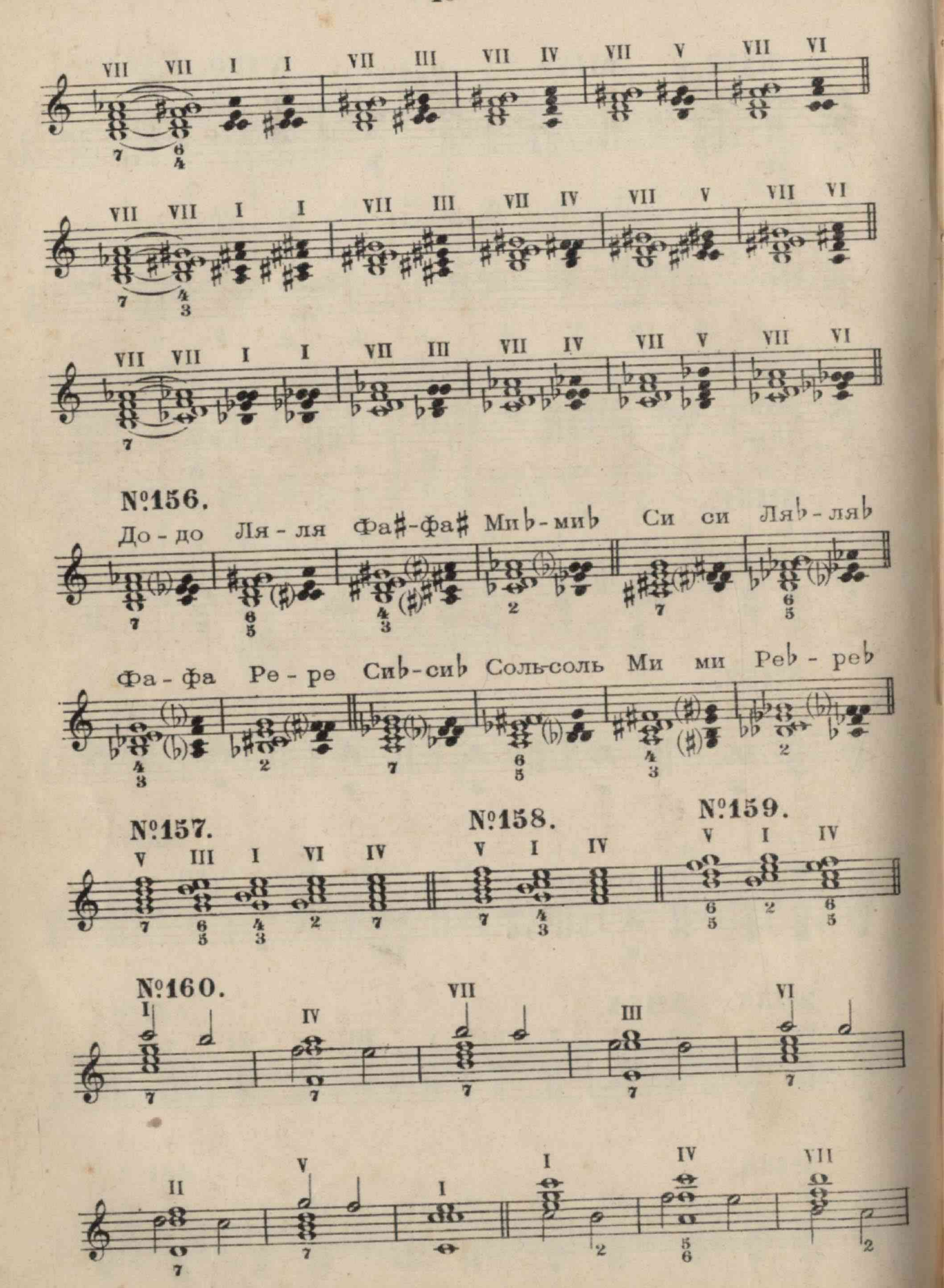

№131. Н. А. Римскій-Корсаковъ.
и т. д.
№132.
№133.
№134.
№135. Фр. Шубертъ.
№136.
№137.
3
№138.
№139.
№ 140.
№141.
7
6
5
4
3
2

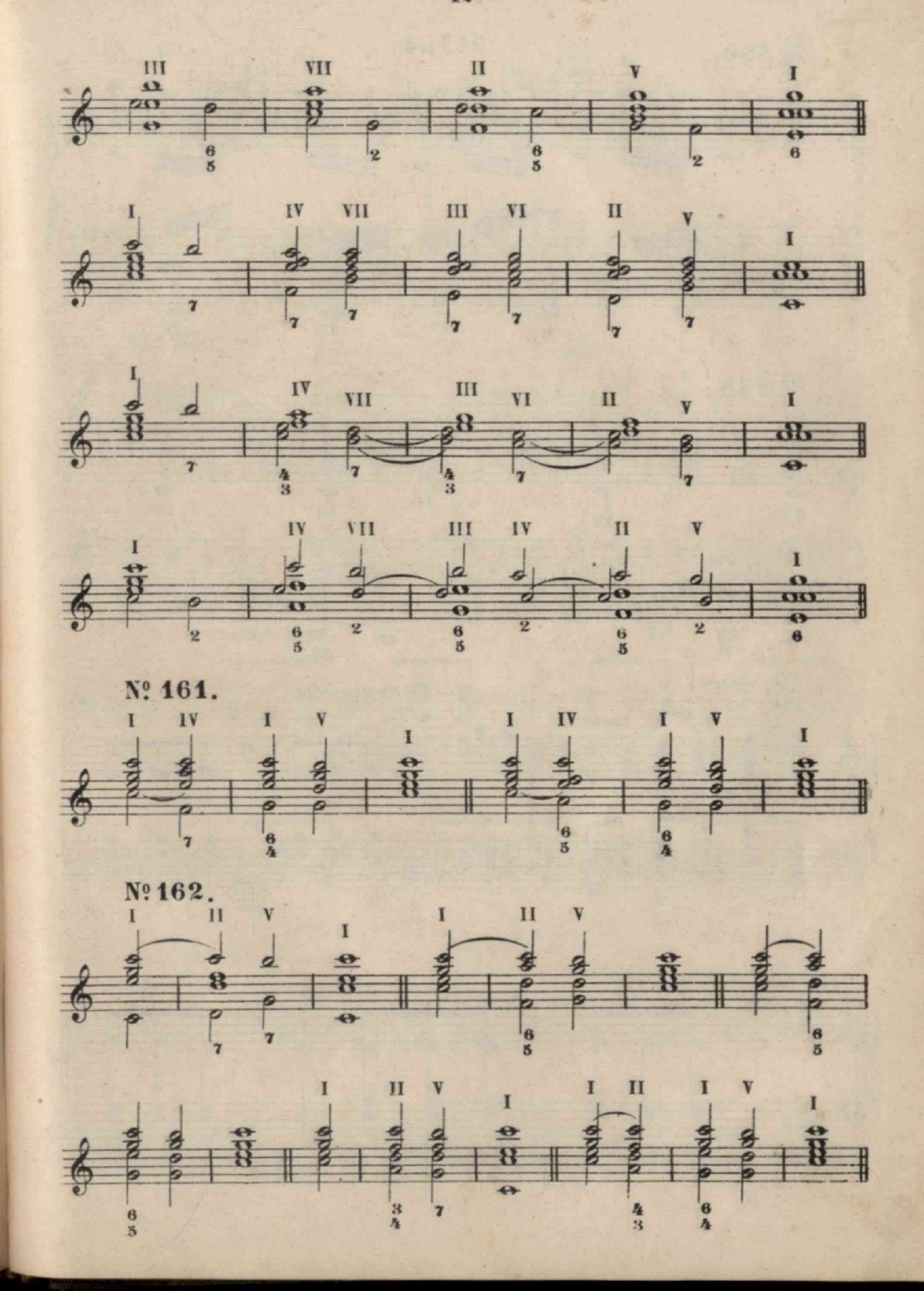


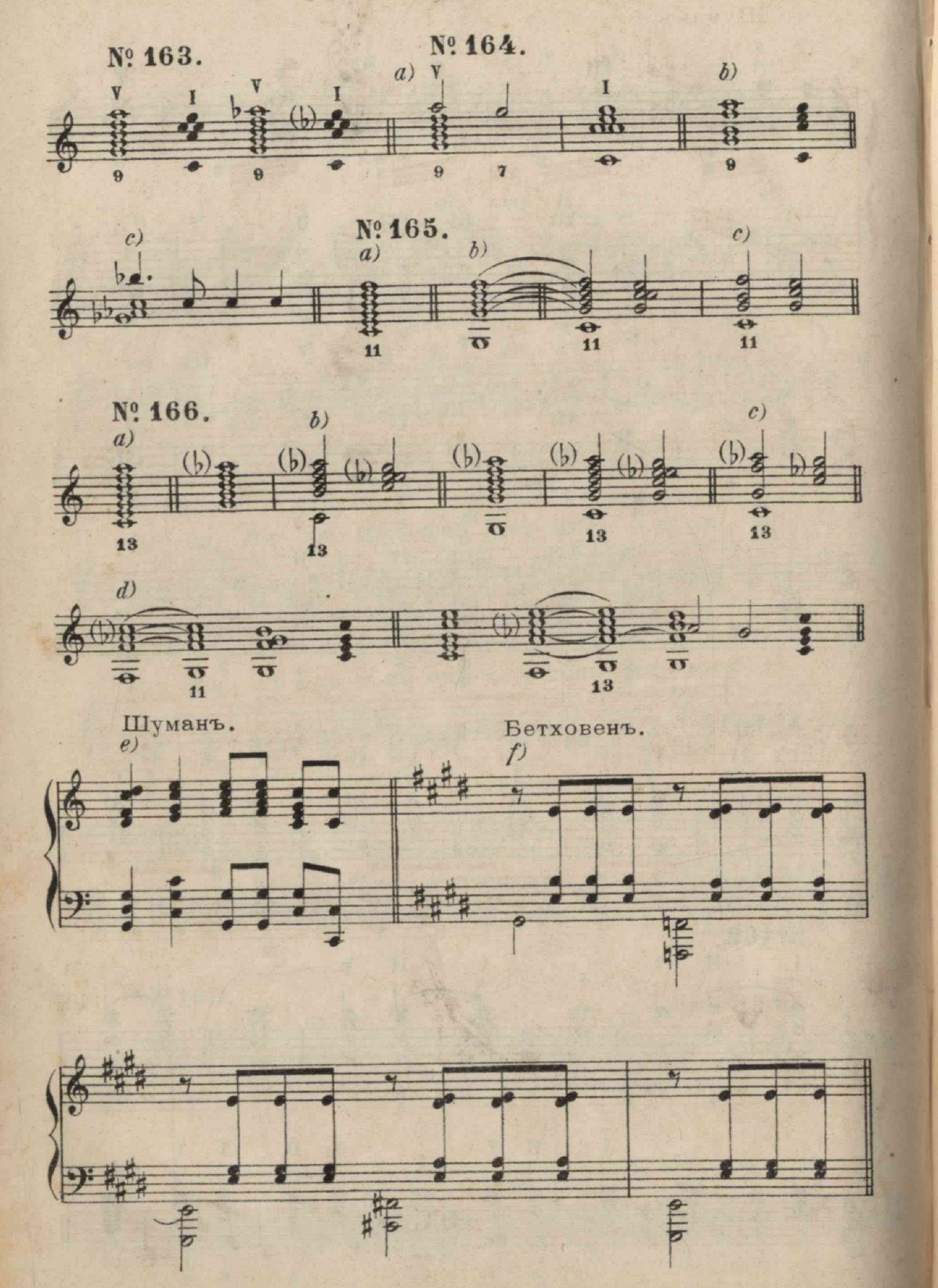
№142.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 1. 2. 3. 4. 5. 6.
7 7 7 7 7 7
6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5
1. 2. 3. 4. 5. 6. 1. 2. 3. 4. 5. 6.
4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3
2 2 2 2 2 2
№143.
6 5 7
№144.
I II III IV V VI VII
№145.
I II III IV V VI VII
№146.
V I V I V I V I

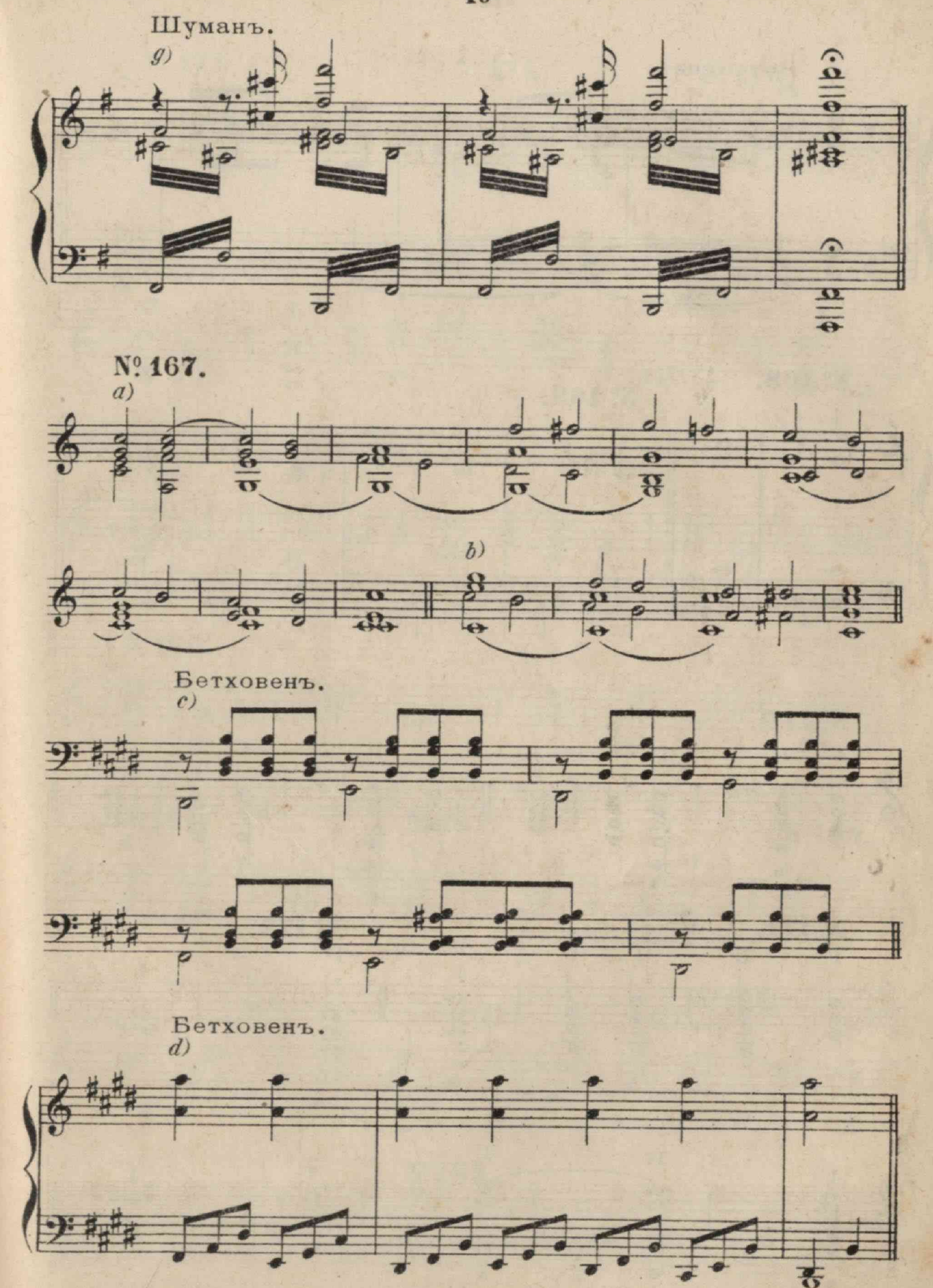


N°147.
V
I
N°148.
V
I
N°149.
N°150.
N°151.
I
V
I
I
IV
V
I
I
V
VI
N°152.
I
IV
II
V
III
VI
IV
VII
VI
II
VII
I
I
I
II
V
III
I
IV
VII
VI
II
VII
I
I
N°153.
N°154.
IV
I
6
4
V
II
V
III
V
IV
V
VI
V
VI
N°155.
VII
I
I
VII
III
VII
IV
VII
V
VII
VI

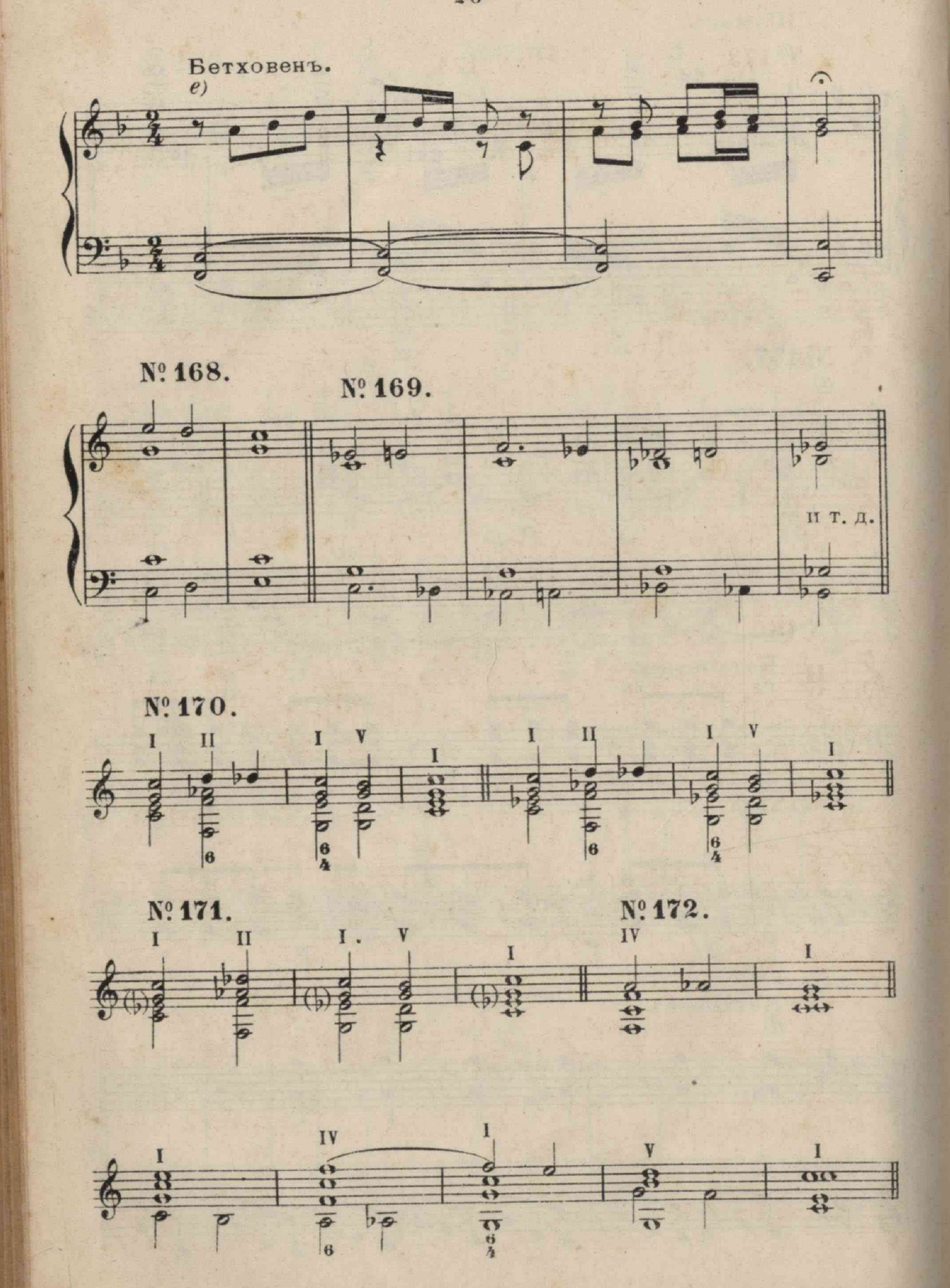

VII VII I I VII III VII IV VII V VII VI
VII VII I I VII III VII IV VII V VII VI
VII VII I I VII III VII IV VII V VII VI
№156.
До - до Ля - ля Фа♯-фа♯ Ми♭-ми♭ Си си Ля♭-ля♭
Фа - фа Ре - ре Си♭-си♭ Соль-соль Ми ми Ре♭ - ре♭
№157.
V III I VI IV
№158.
V I IV
№159.
V I IV
№160.
I IV VII III VI
II V I I IV VII

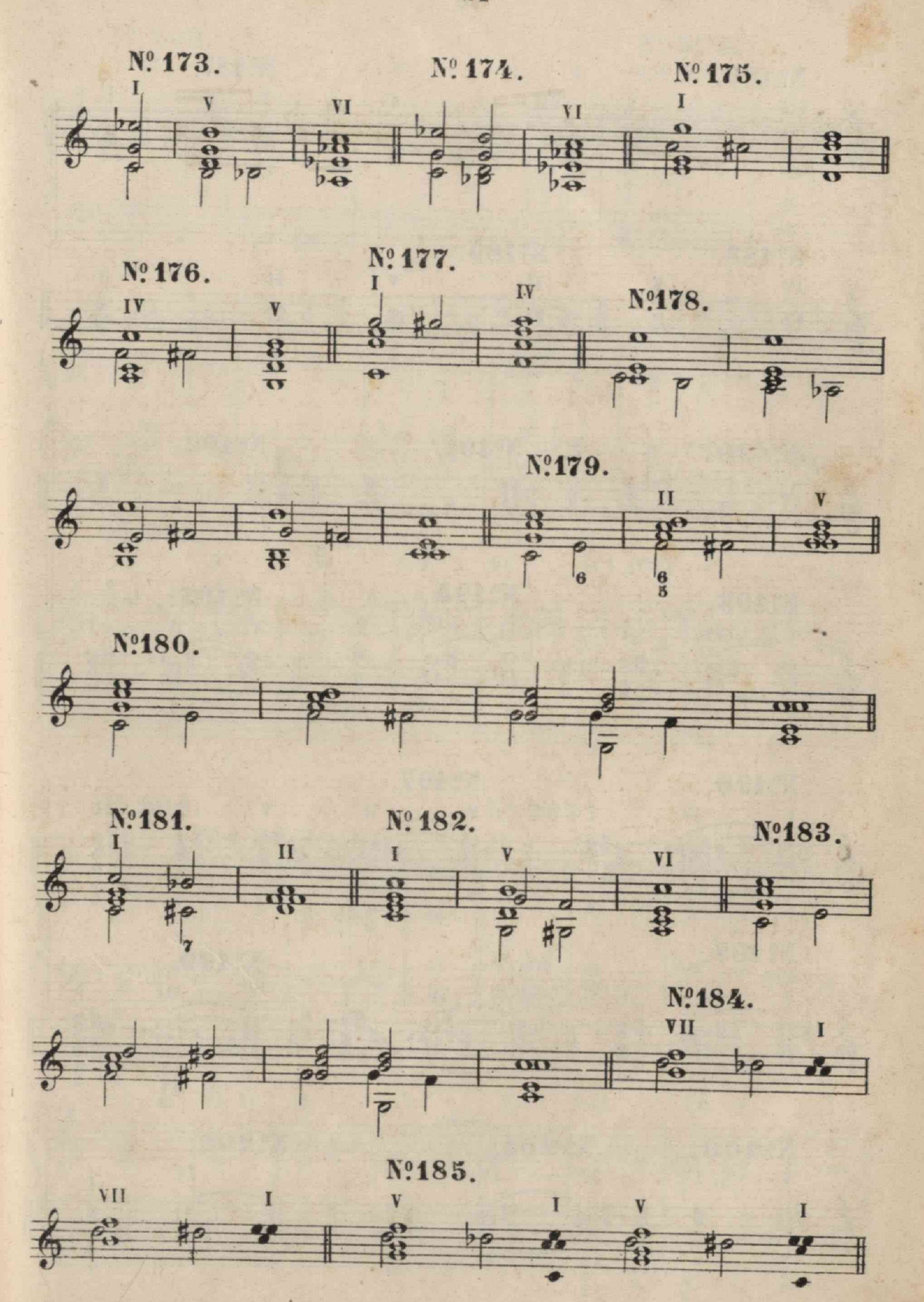

№ 161.
№ 162.

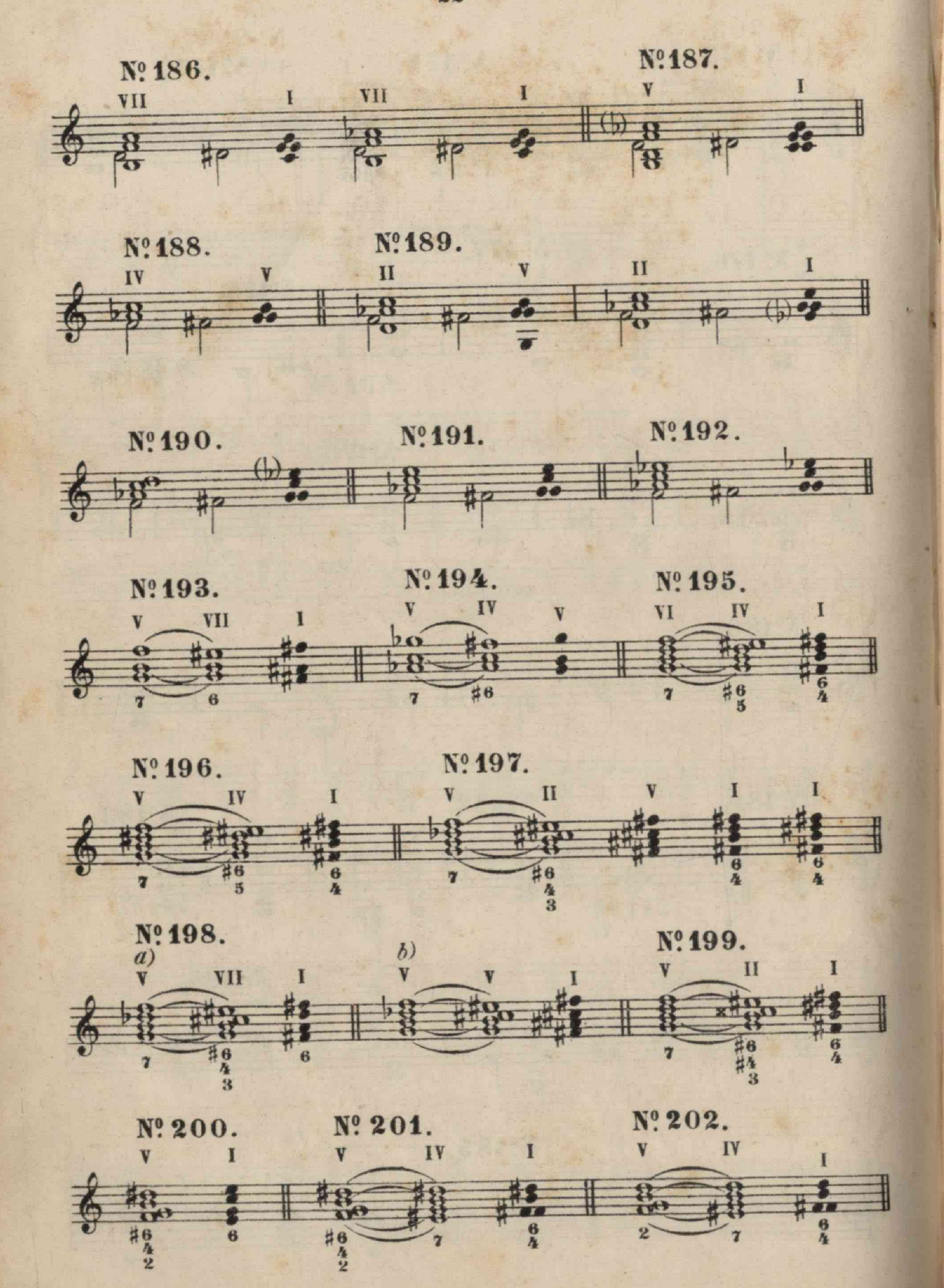

№ 163.
V
I
V
I
9
9
№ 164.
a)
V
9
7
I
b)
9
c)
№ 165.
a)
b)
c)
11
11
11
№ 166.
a)
b)
c)
13
13
13
13
d)
11
13
Шуманъ.
e)
Бетховенъ.
f)



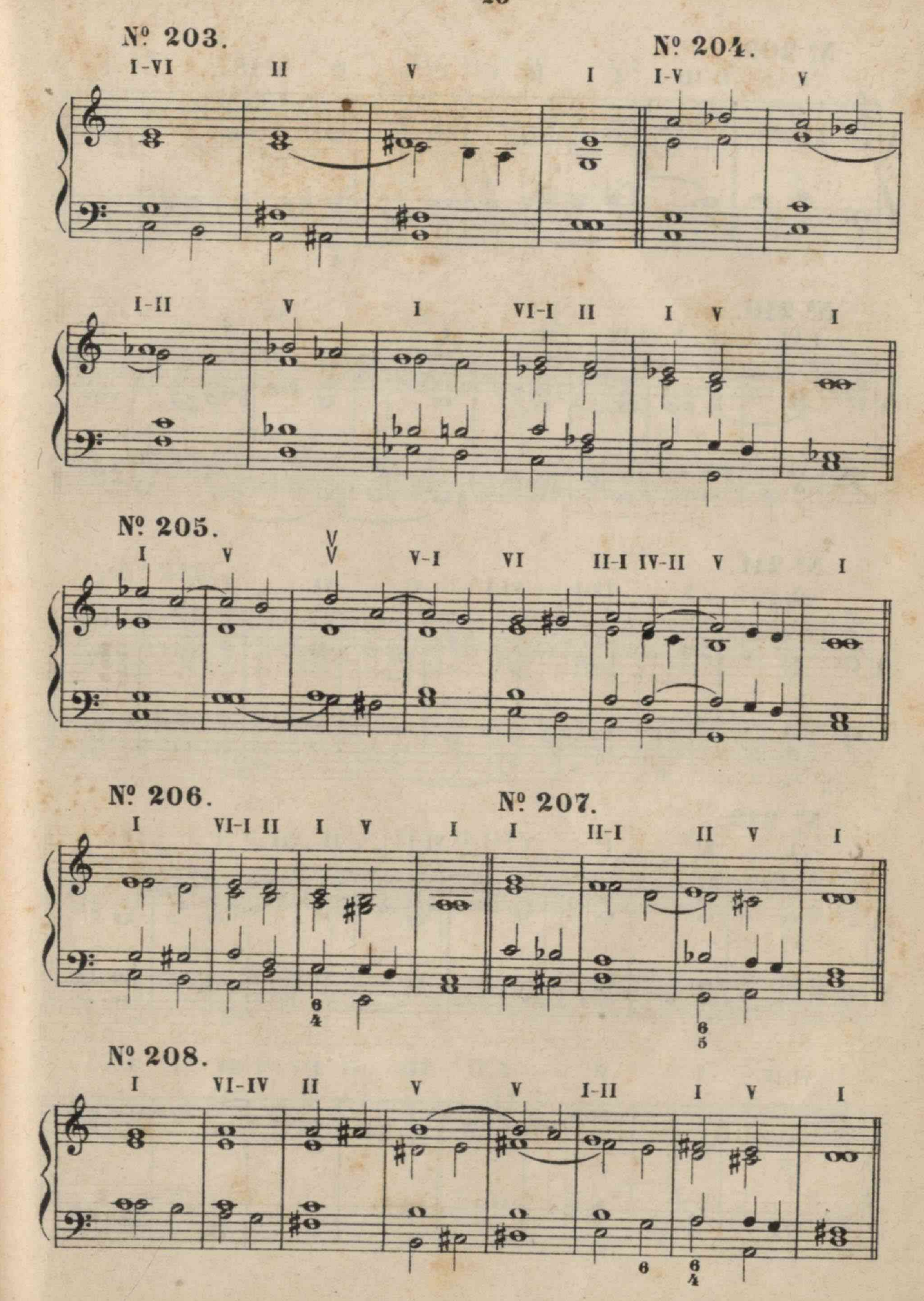
Шуманъ.
g)
№ 167.
a)
b)
Бетховенъ.
c)
Бетховенъ.
d)

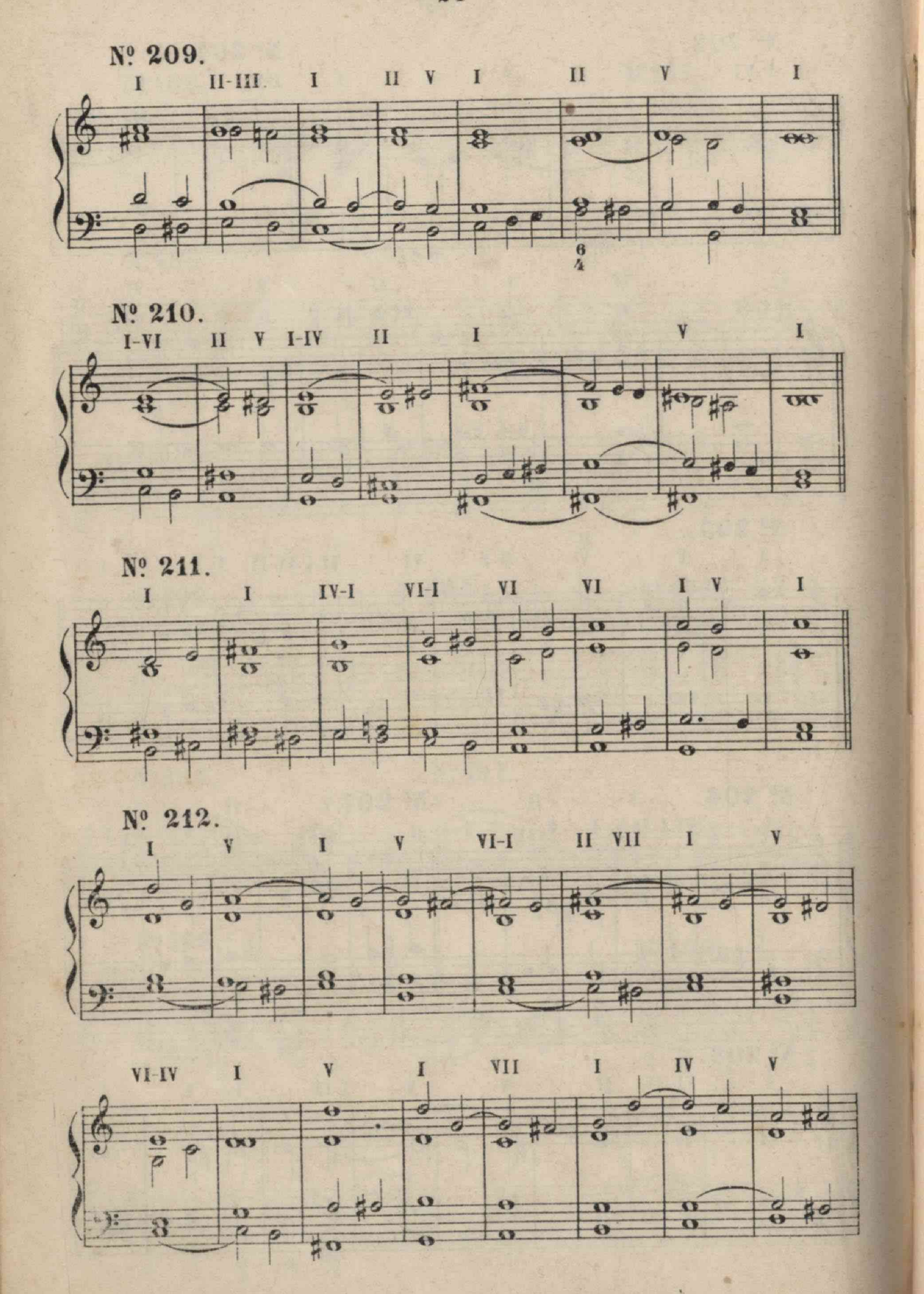

Бетховенъ.
e)
№ 168.
№ 169.
и т. д.
№ 170.
I II
I V
I
I II
I V
I
6
6
4
6
6
4
№ 171.
I II
I . V
I
№ 172.
IV
I
I
IV
I
V
I
6
6
4

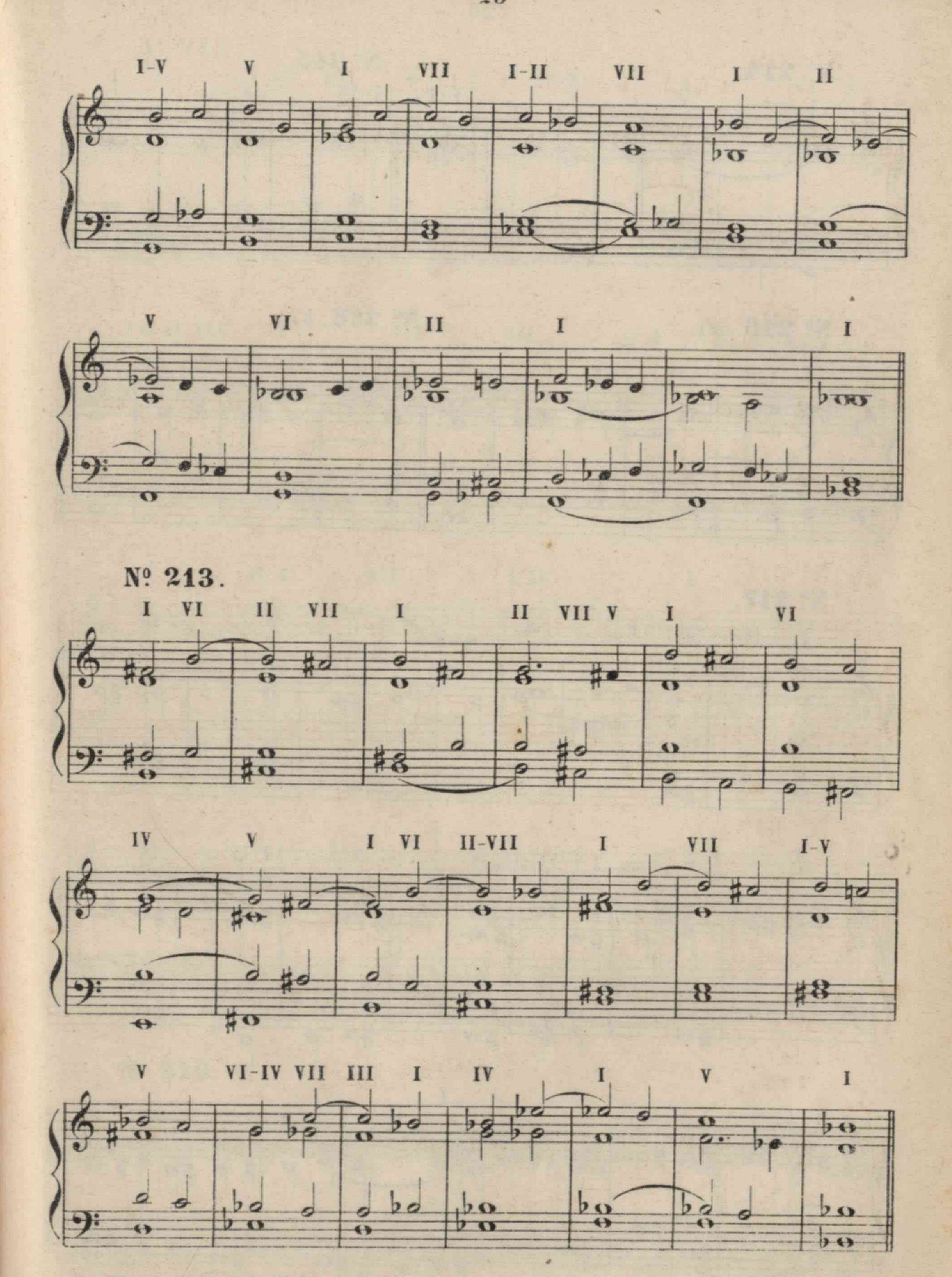

№ 173.
I
V
VI
№ 174.
VI
№ 175.
I
№ 176.
IV
V
№ 177.
I
IV
№ 178.
№ 179.
II
V
6
6
5
№ 180.
№ 181.
I
II
7
№ 182.
I
V
VI
№ 183.
№ 184.
VII
I
№ 185.
VII
I
V
I
V
I

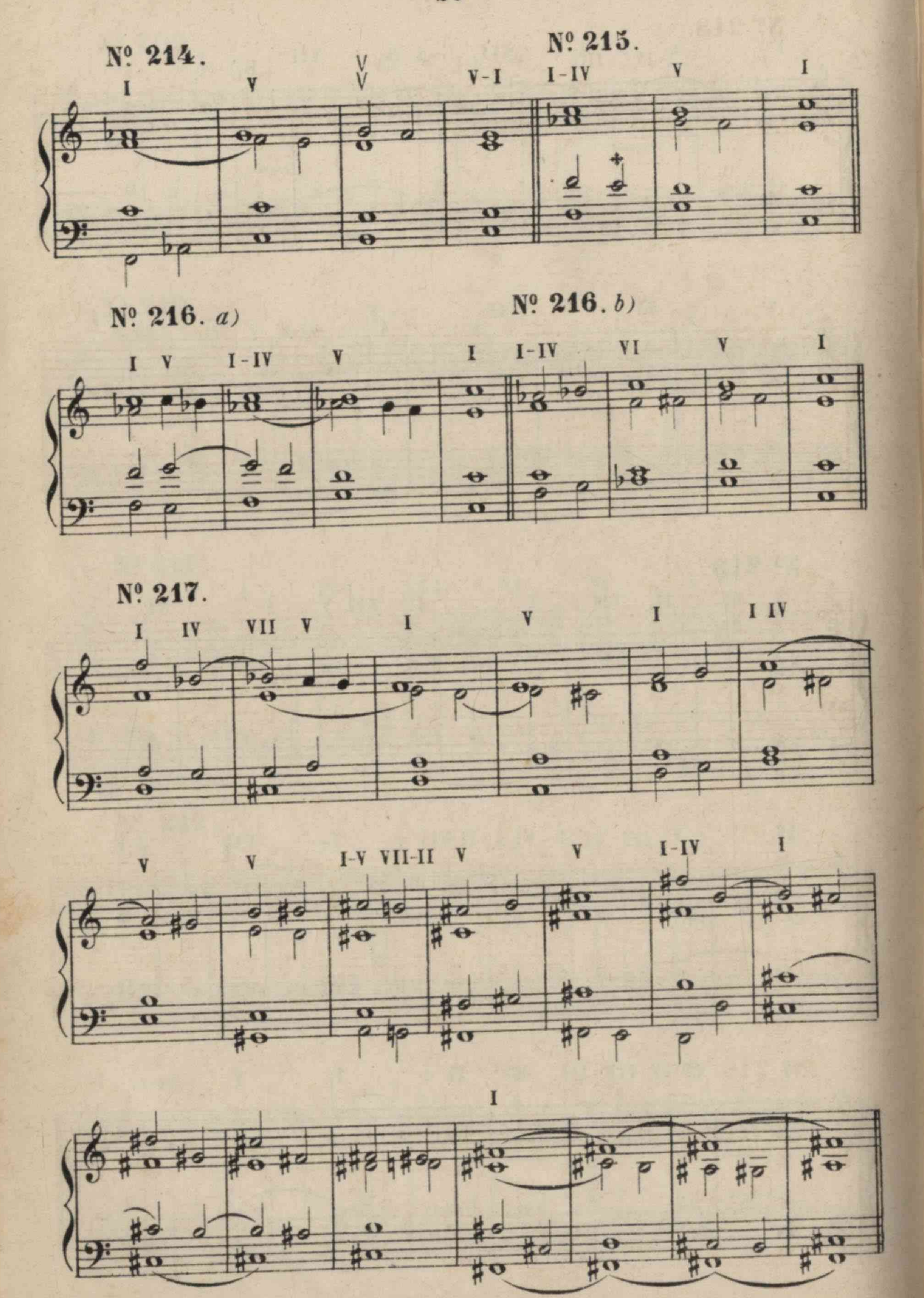


№ 186.
VII I VII I
№ 187.
V I
№ 188.
IV V
№ 189.
II V II I
№ 190.
№ 191.
№ 192.
№ 193.
V VII I
7 6
№ 194.
V IV V
7 #6
№ 195.
VI IV I
7 #6 5 6 4
№ 196.
V IV I
7 #6 5 6 4
№ 197.
V II V I I
7 #6 4 3 6 4 6 4
№ 198.
a)
V VII I
7 #6 4 3 6
b)
V V I
№ 199.
V II I
7 #6 #4 3 6 4
№ 200.
V I
#6 4 2 6
№ 201.
V IV I
#6 4 2 7 6 4
№ 202.
V IV I
2 7 6 4


Nº 203.
I-VI II V I
Nº 204.
I-V V
I-II V I VI-I II I V I
Nº 205.
I V V V V-I VI II-I IV-II V I
Nº 206.
I VI-I II I V I
6 4
Nº 207.
I II-I II V I
6 5
Nº 208.
I VI-IV II V V I-II I V I
6 6 4


Nº. 209.
I II-III I II V I II V I
6
4
Nº. 210.
I-VI II V I-IV II I V I
Nº. 211.
I I IV-I VI-I VI VI I V I
Nº. 212.
I V I V VI-I II VII I V
VI-IV I V I VII I IV V

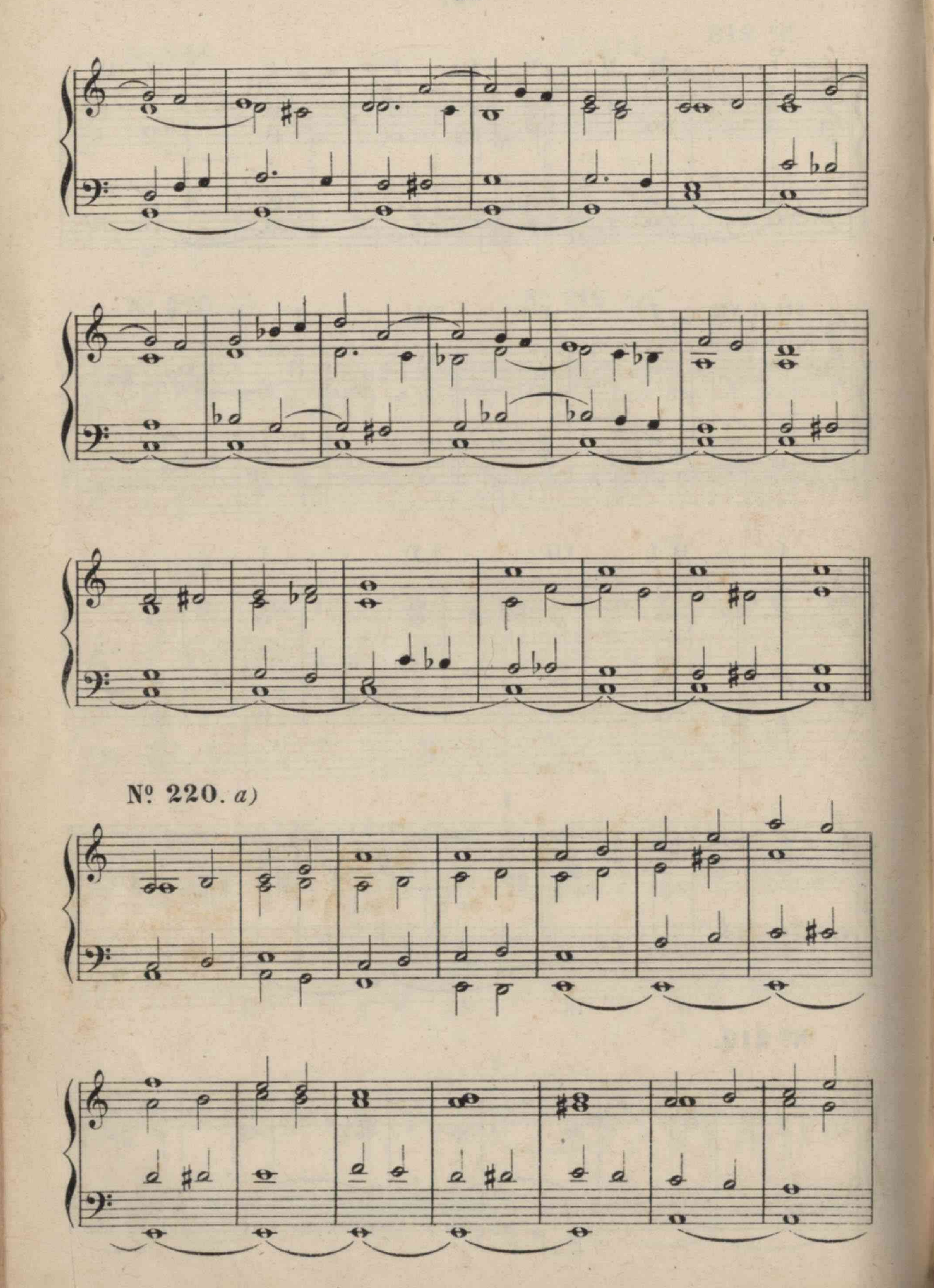

I-V V I VII I-II VII I II
V VI II I I
№ 213.
I VI II VII I II VII V I VI
IV V I VI II-VII I VII I-V
V VI-IV VII III I IV I V I


Nº. 214.
I
V
V
V
V-I
Nº. 215.
I-IV
V
I
Nº. 216. a)
I V I-IV V I
Nº. 216. b)
I-IV VI V I
Nº. 217.
I IV VII V I V I I IV
V V I-V VII-II V V I-IV I
I

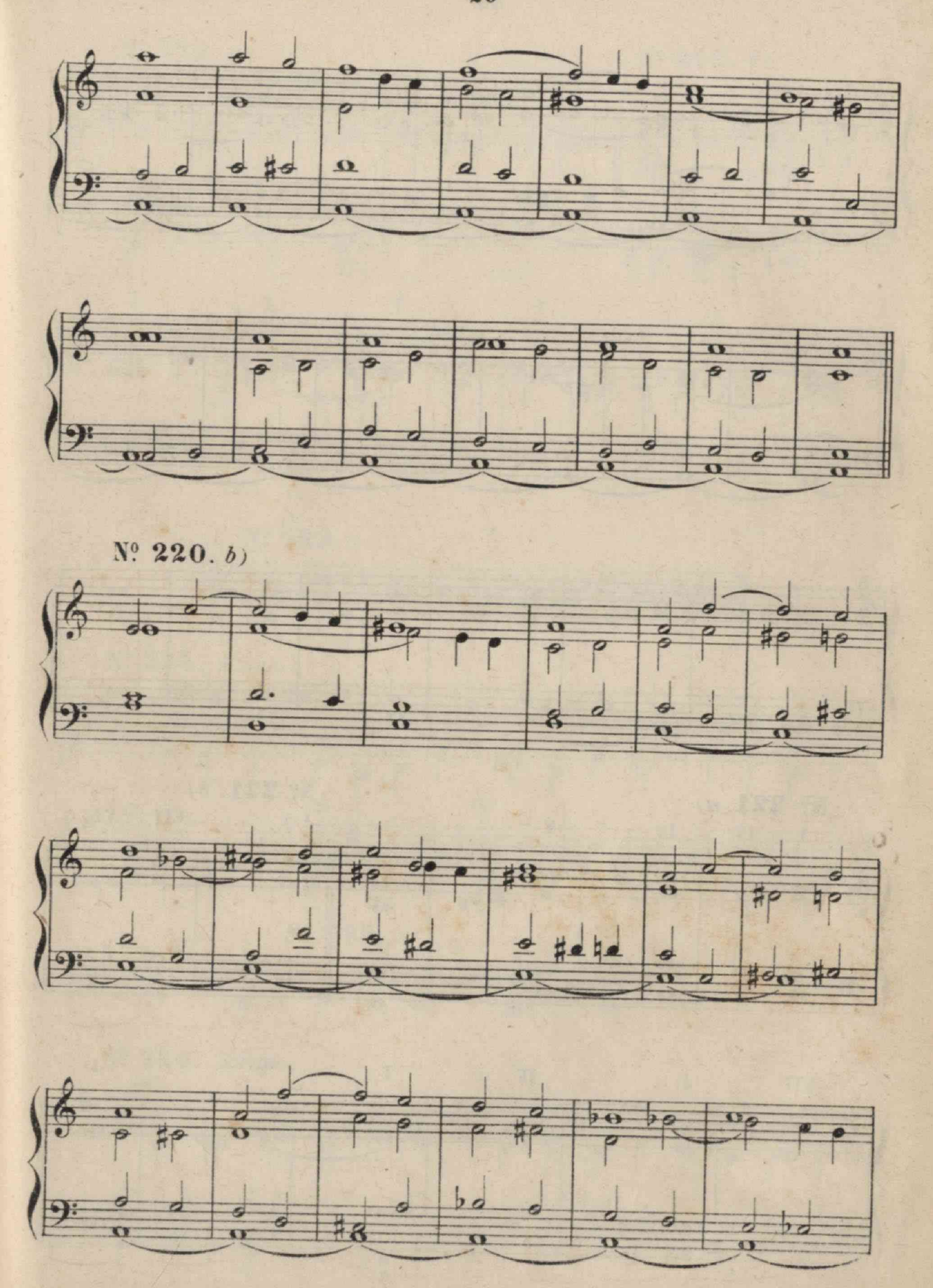
No. 218.



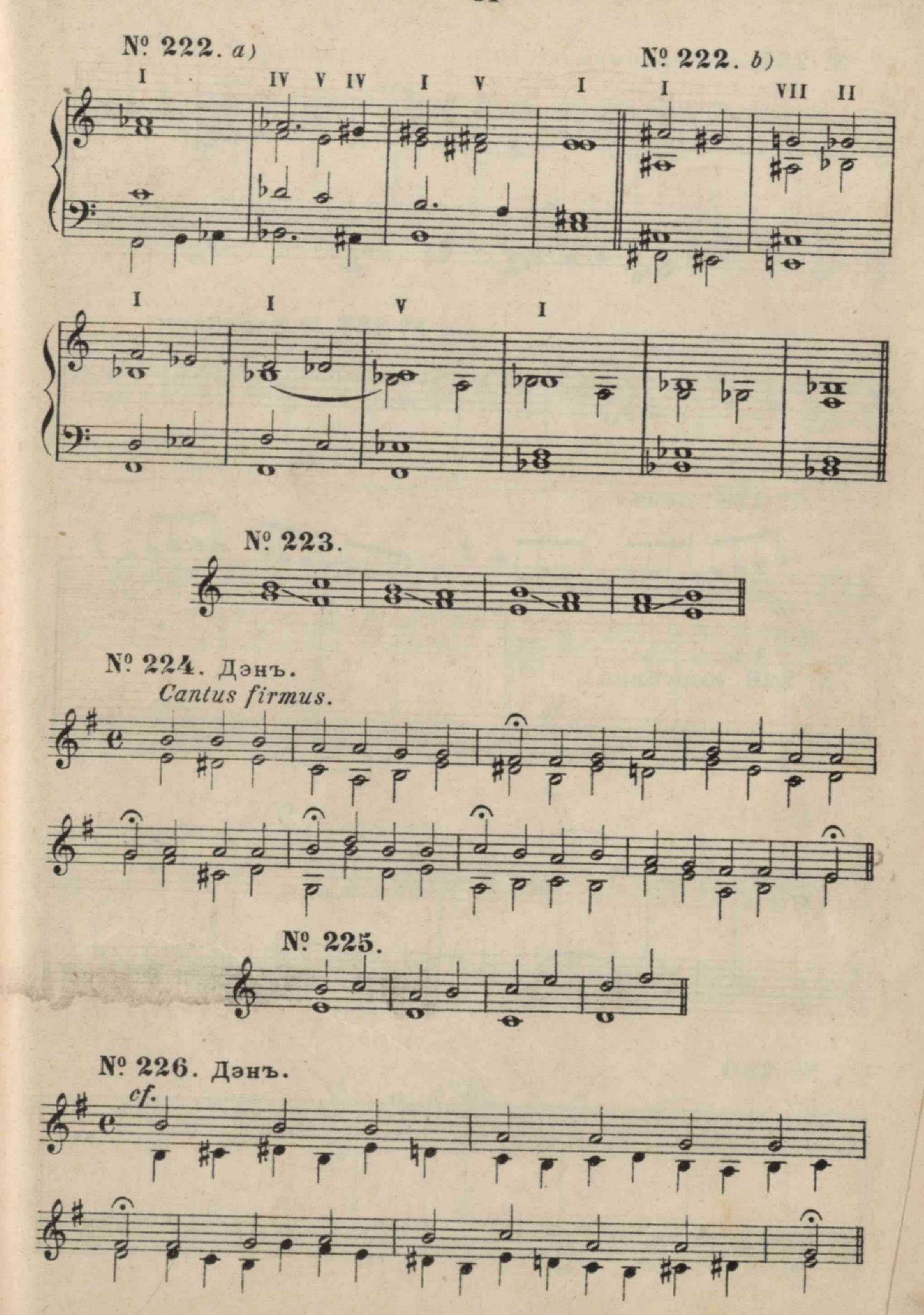
No. 219.

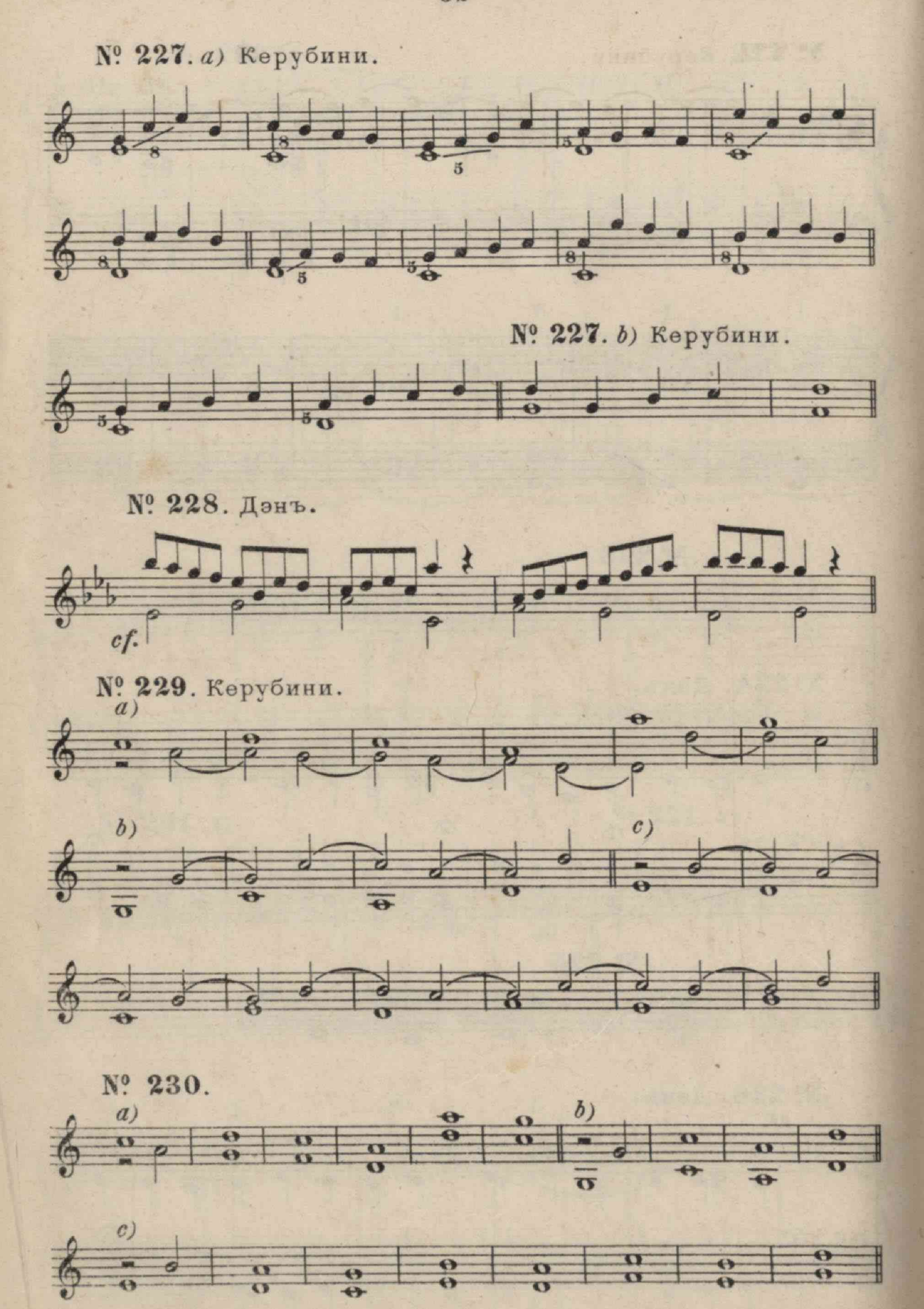


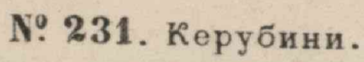
Nº 220. a)


Nº 220. b)


Nº 221. a)
I IV I V
Nº 221. b)
I-V VII VI
VII I IV I V I
6
4


№ 222. a)
I
IV V IV
I V
I
№ 222. b)
I
VII II
I
I
V
I
№ 223.
№ 224. Дэнъ.
Cantus firmus.
№ 225.
№ 226. Дэнъ.
cf.


№ 227. a) Керубини.
8
8
5
5
8
8
5
5
8
8
№ 227. b) Керубини.
5
5
№ 228. Дэнъ.
cf.
№ 229. Керубини.
a)
b)
c)
№ 230.
a)
b)
c)



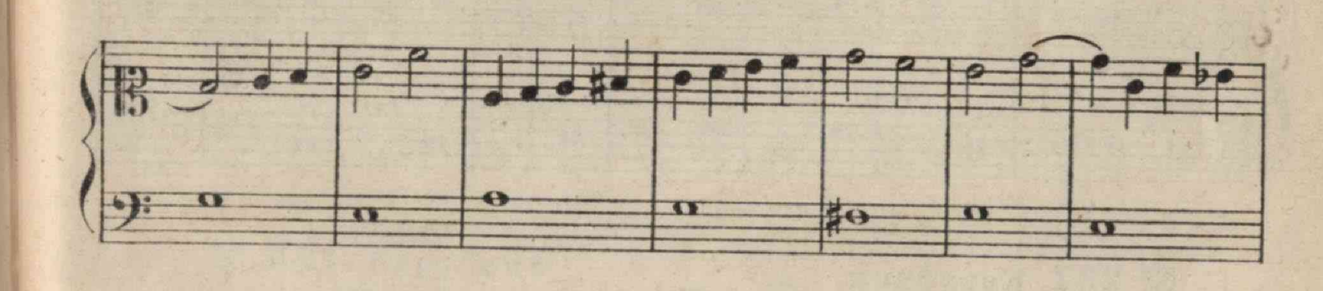
№ 231. Керубини.



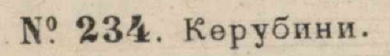


№ 232. Керубини. **№ 233.** Керубини.



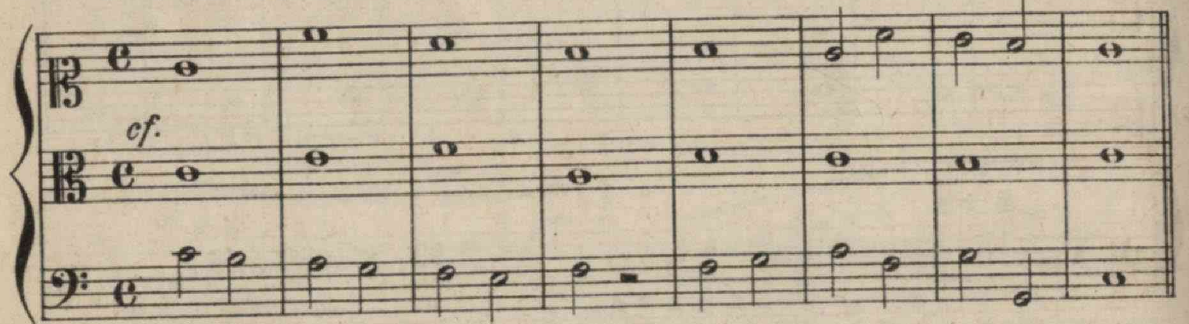






№ 234. Керубини.

№ 235. Дэнъ.

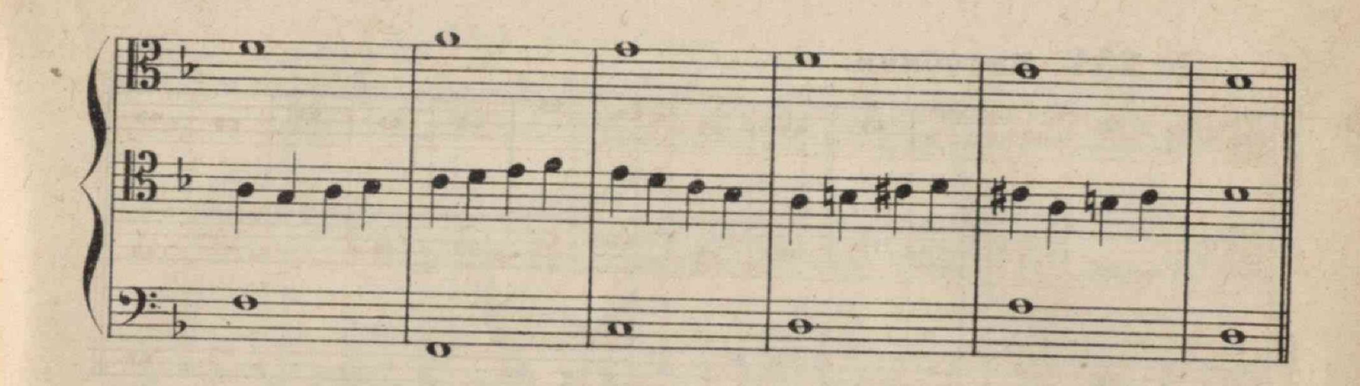


№ 236. Дэнъ.



№ 237. Керубини.





№ 238. Керубини.

№ 239. Керубини.





№ 240. Керубини.

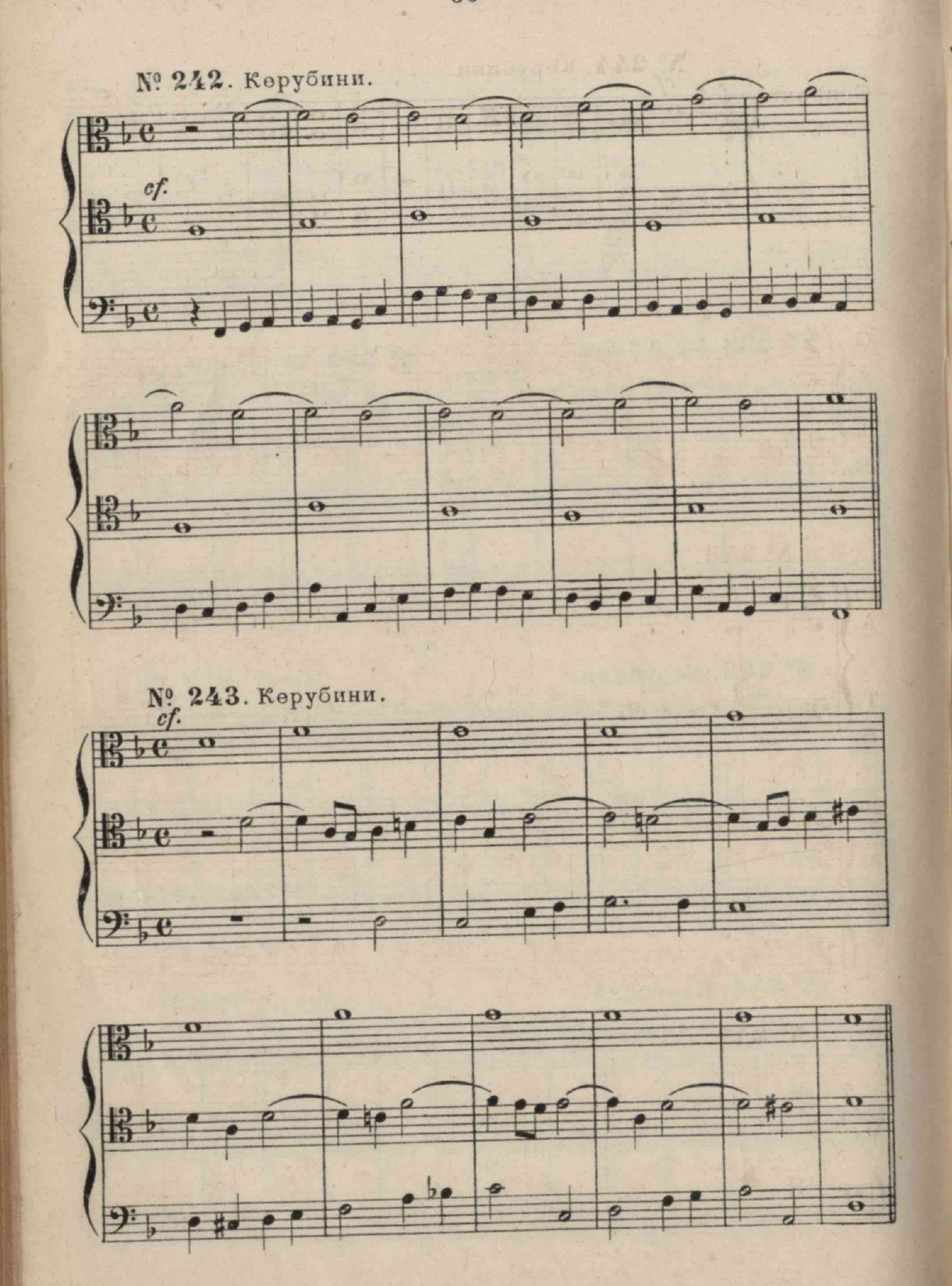


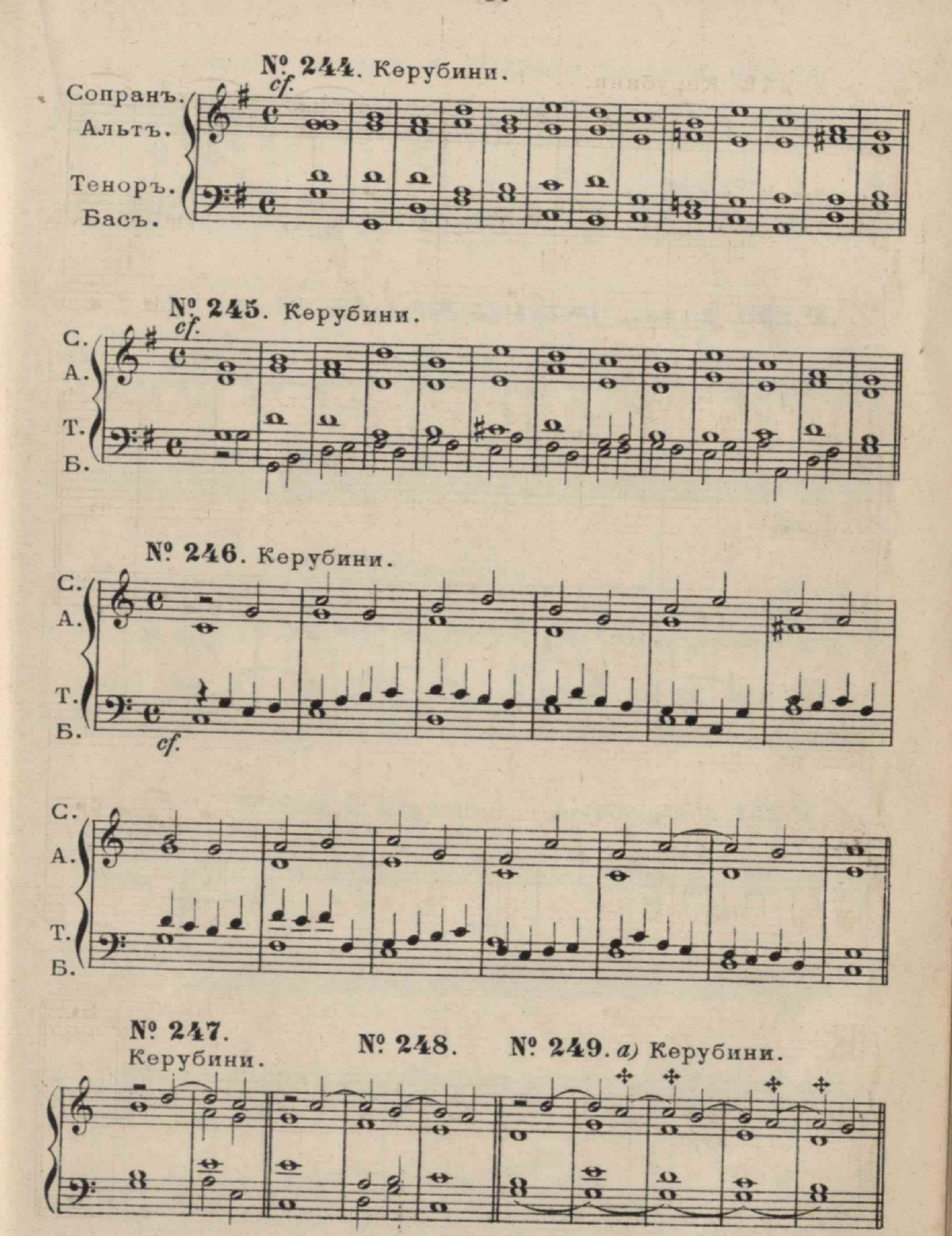
№ 241. Керубини.

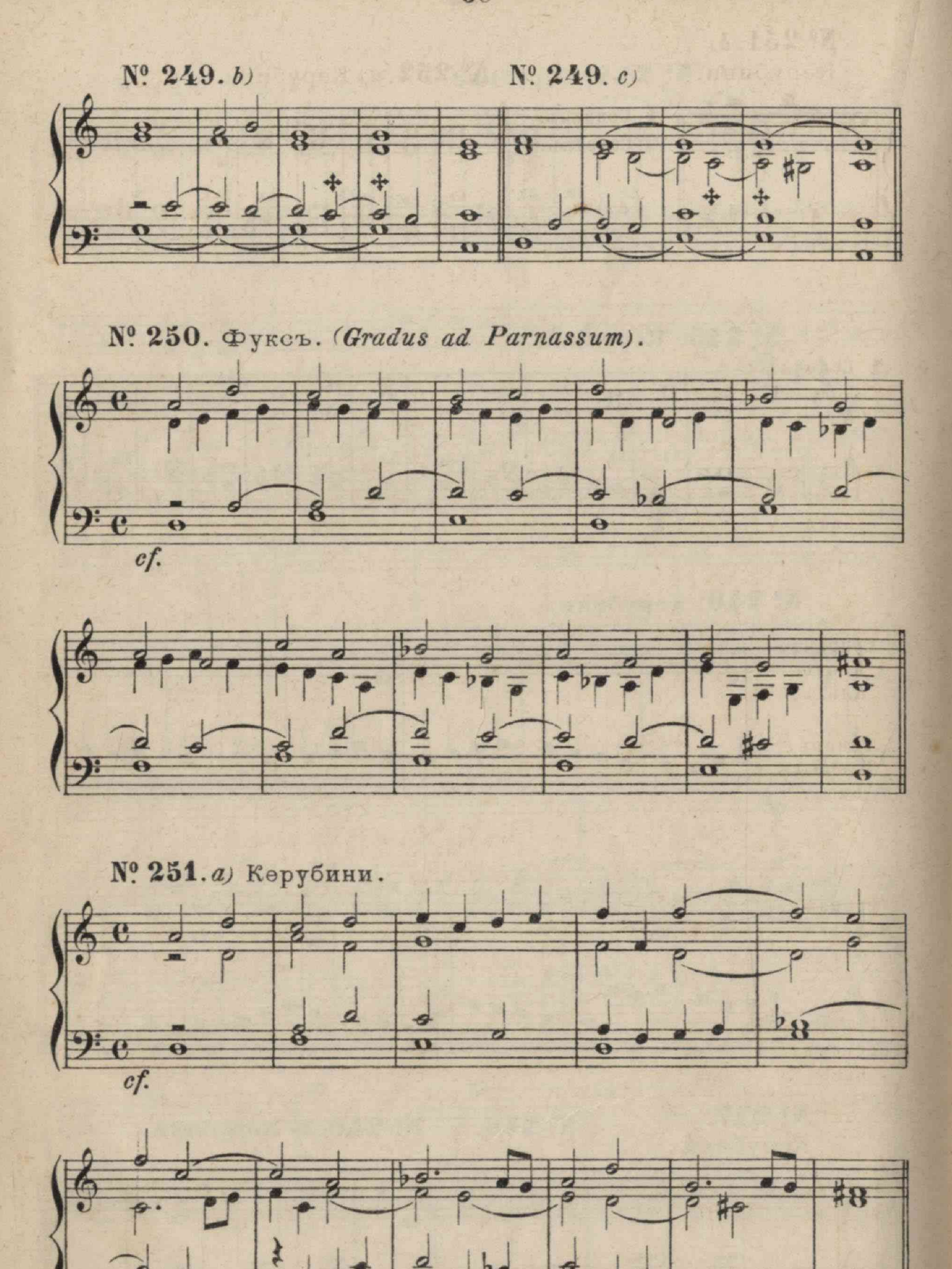


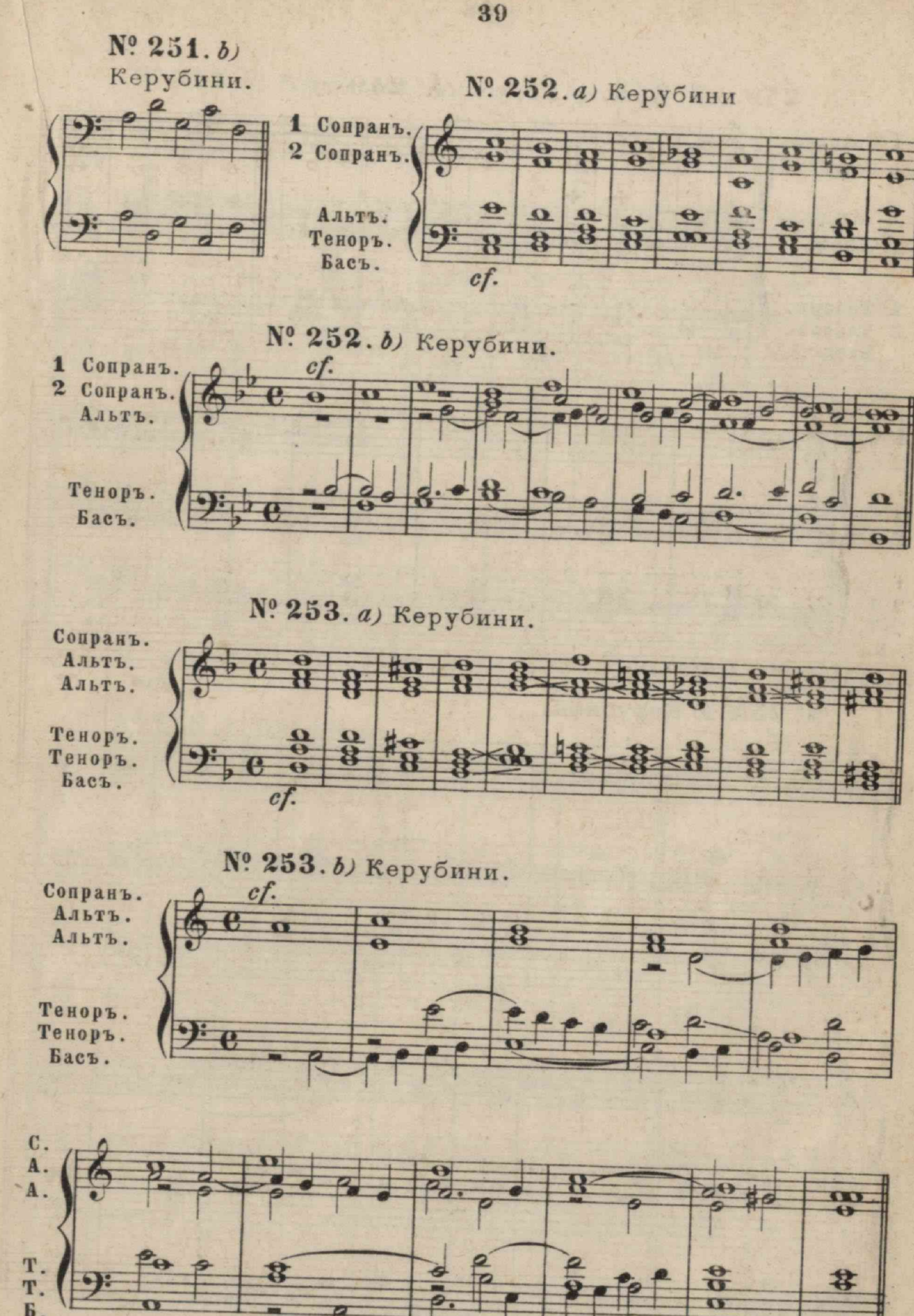
№ 242. Керубини.

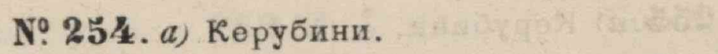
№ 243. Керубини.




№ 244. Керубини.
cf.
Сопранъ.
Альтъ.
Теноръ.
Басъ.
№ 245. Керубини.
cf.
С.
А.
Т.
Б.
№ 246. Керубини.
С.
А.
Т.
Б.
cf.
С.
А.
Т.
Б.
№ 247.
Керубини.
№ 248.
№ 249. a) Керубини.


№. 249. b)
№. 249. c)
№. 250. Фуксъ. (Gradus ad Parnassum).
cf.
№. 251. a) Керубини.
cf.


№ 251. b)
Керубини.
№ 252. a) Керубини
1 Сопранъ.
2 Сопранъ.
Альтъ.
Теноръ.
Басъ.
cf.
№ 252. b) Керубини.
1 Сопранъ.
2 Сопранъ.
Альтъ.
cf.
Теноръ.
Басъ.
№ 253. a) Керубини.
Сопранъ.
Альтъ.
Альтъ.
Теноръ.
Теноръ.
Басъ.
cf.
№ 253. b) Керубини.
Сопранъ.
Альтъ.
Альтъ.
cf.
Теноръ.
Теноръ.
Басъ.
С.
А.
А.
Т.
Т.
Б.



№ 254. *a)* Керубини.





№ 254. *b)* Керубини.





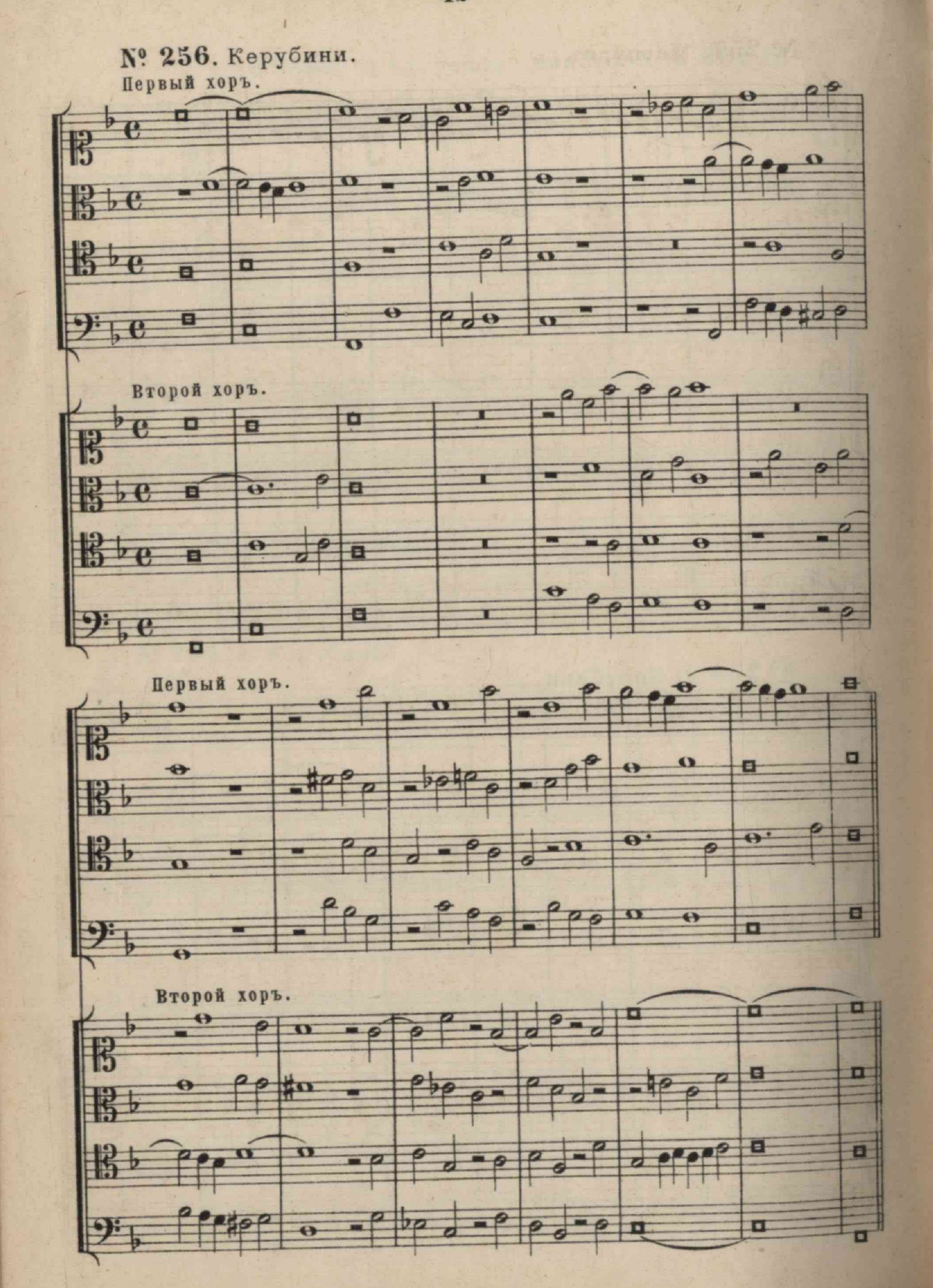
№ 255. *a)* Керубини.

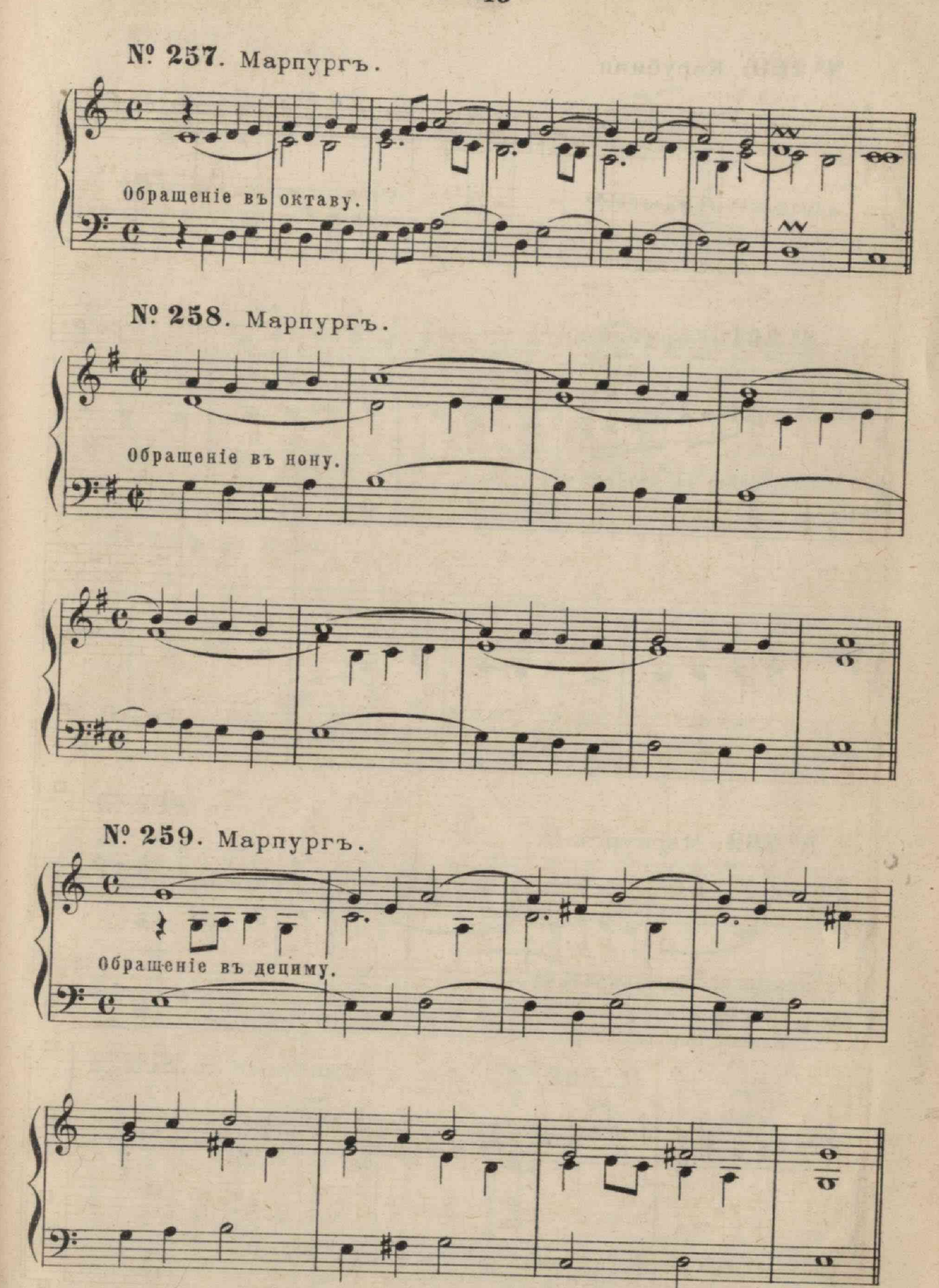
cf.

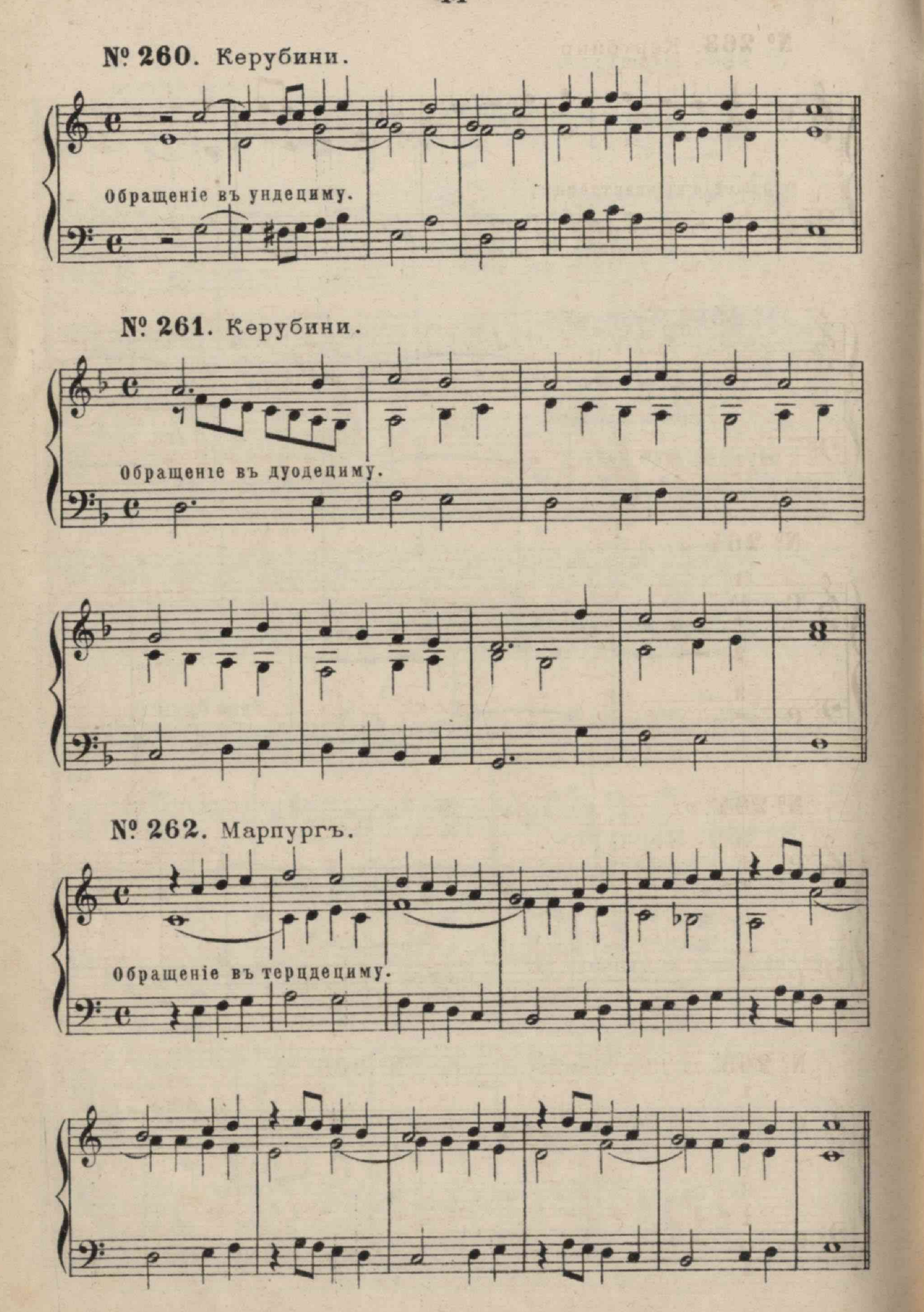
№ 255. *b)* Керубини.

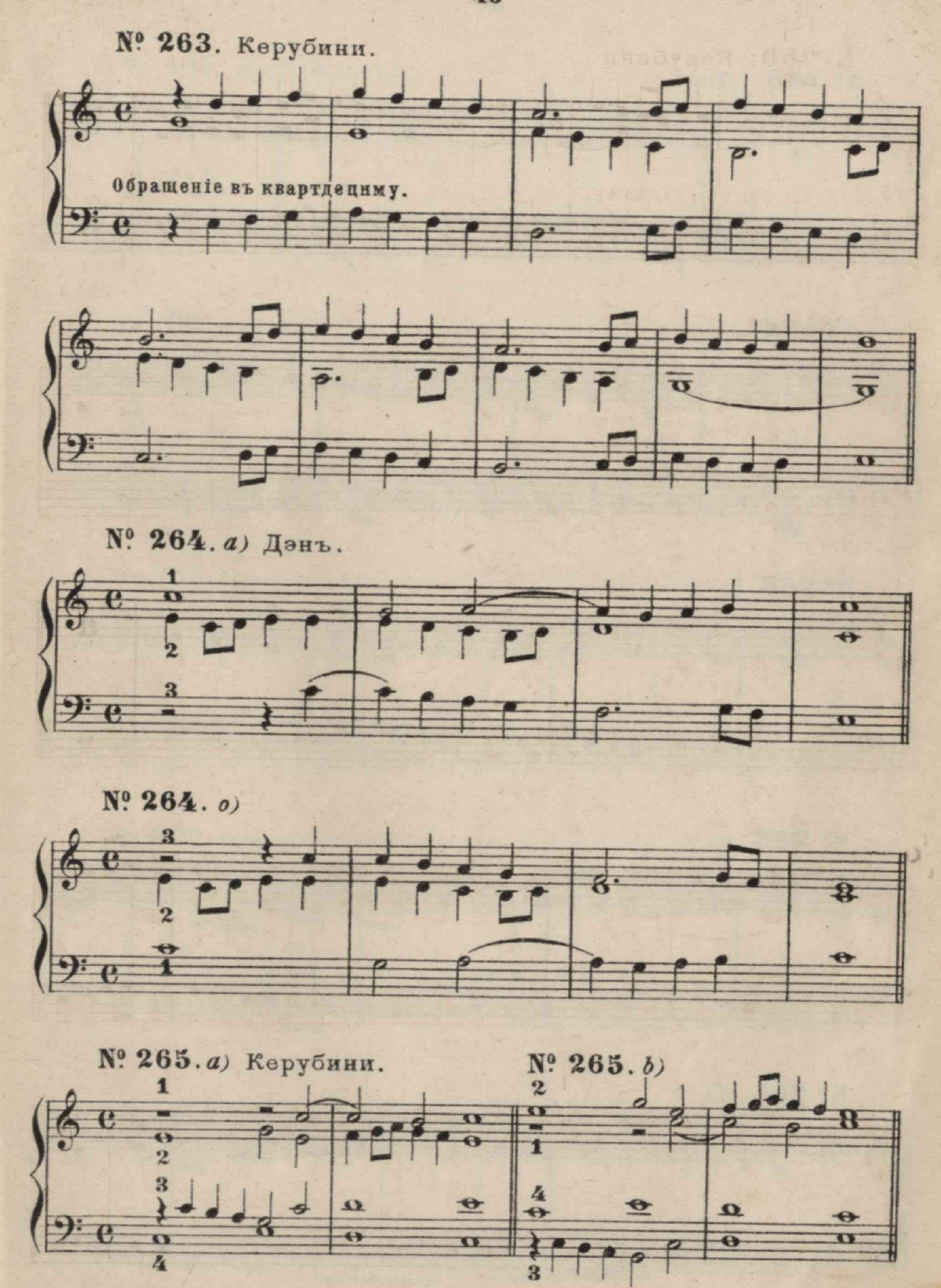


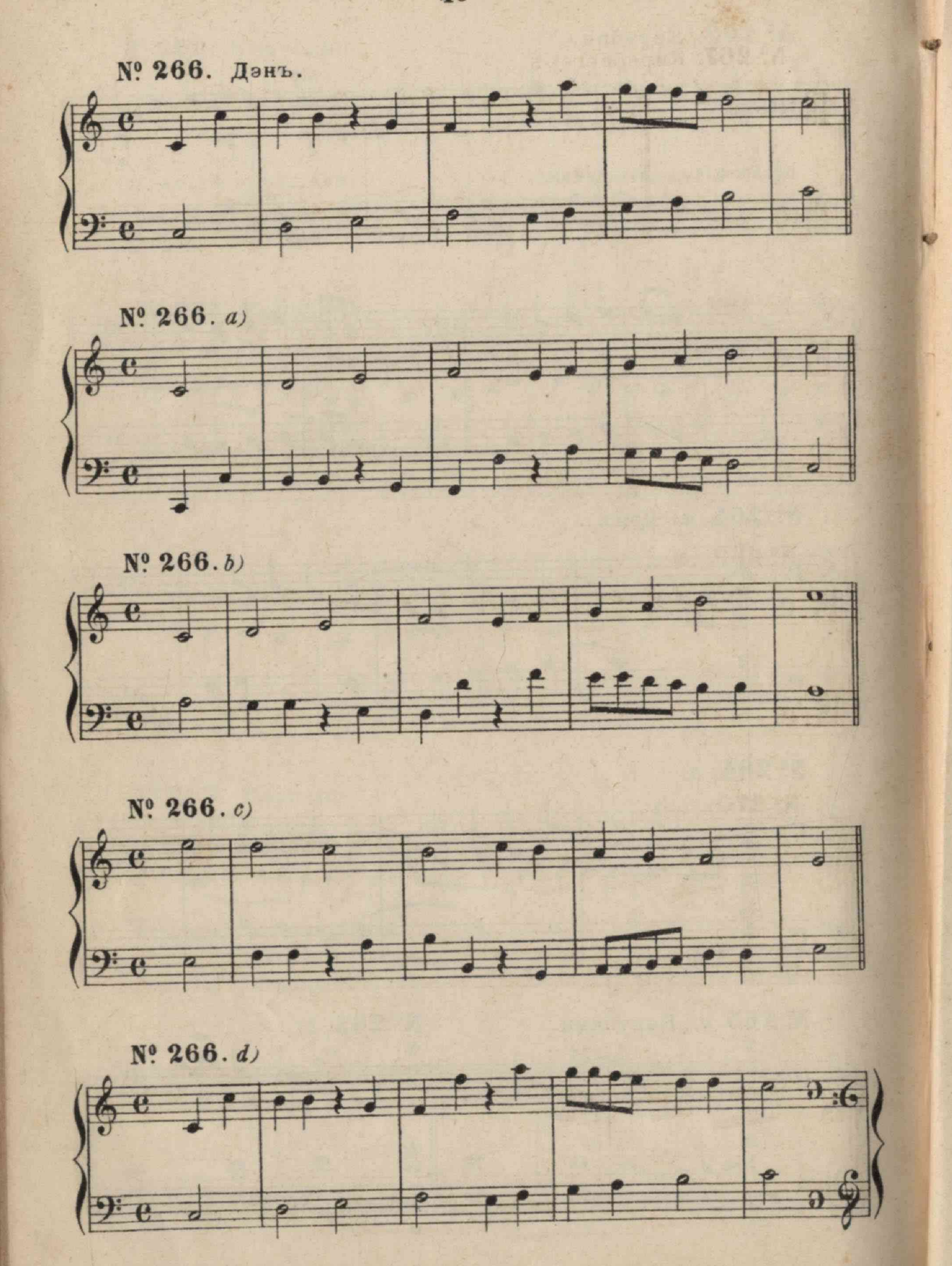
№ 256. Керубини.



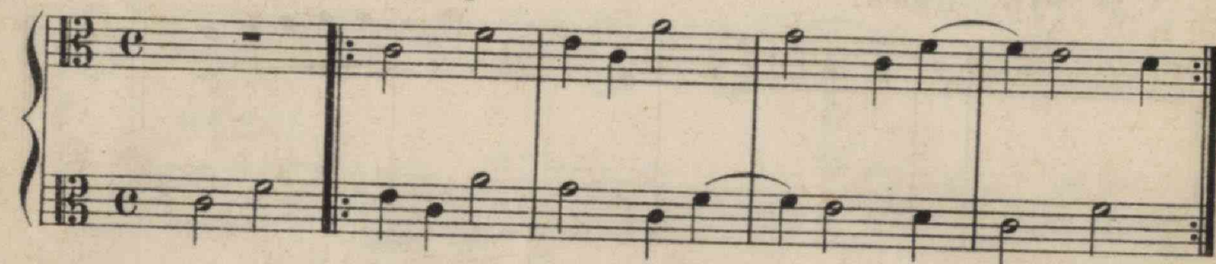

№ 257. Марпургъ.
Обращеніе въ октаву.
№ 258. Марпургъ.
Обращеніе въ нону.
№ 259. Марпургъ.
Обращеніе въ дециму.


№ 260. Керубини.
Обращеніе въ ундециму.
№ 261. Керубини.
Обращеніе въ дуодециму.
№ 262. Марпургъ.
Обращеніе въ терцдециму.

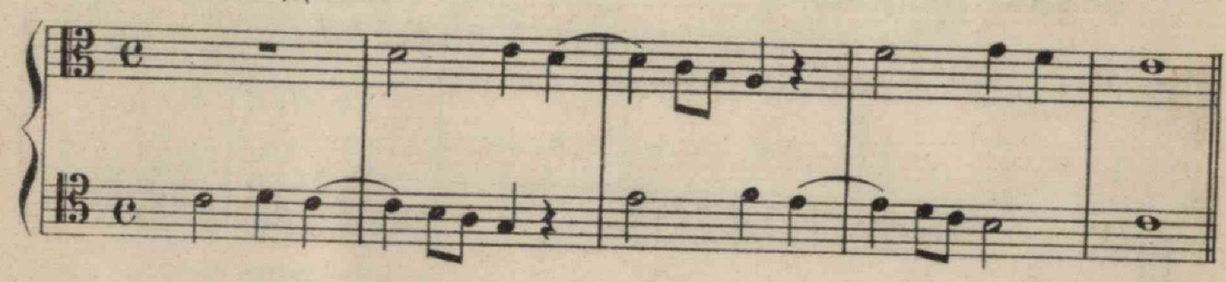

№ 263. Керубини.
Обращеніе въ квартдецциму.
№ 264. a) Дэнъ.
№ 264. b)
№ 265. a) Керубини.
№ 265. b)


№ 266. Дэнъ.
№ 266. a)
№ 266. b)
№ 266. c)
№ 266. d)

№ 267. Кирнбергеръ.



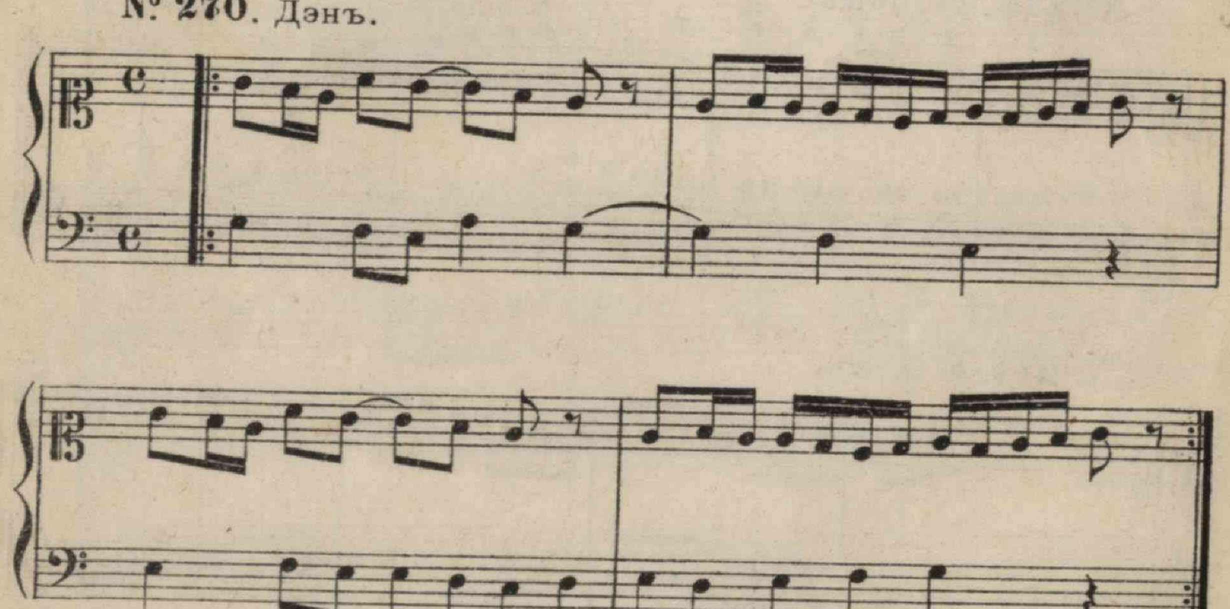
№ 268. Дэнъ.

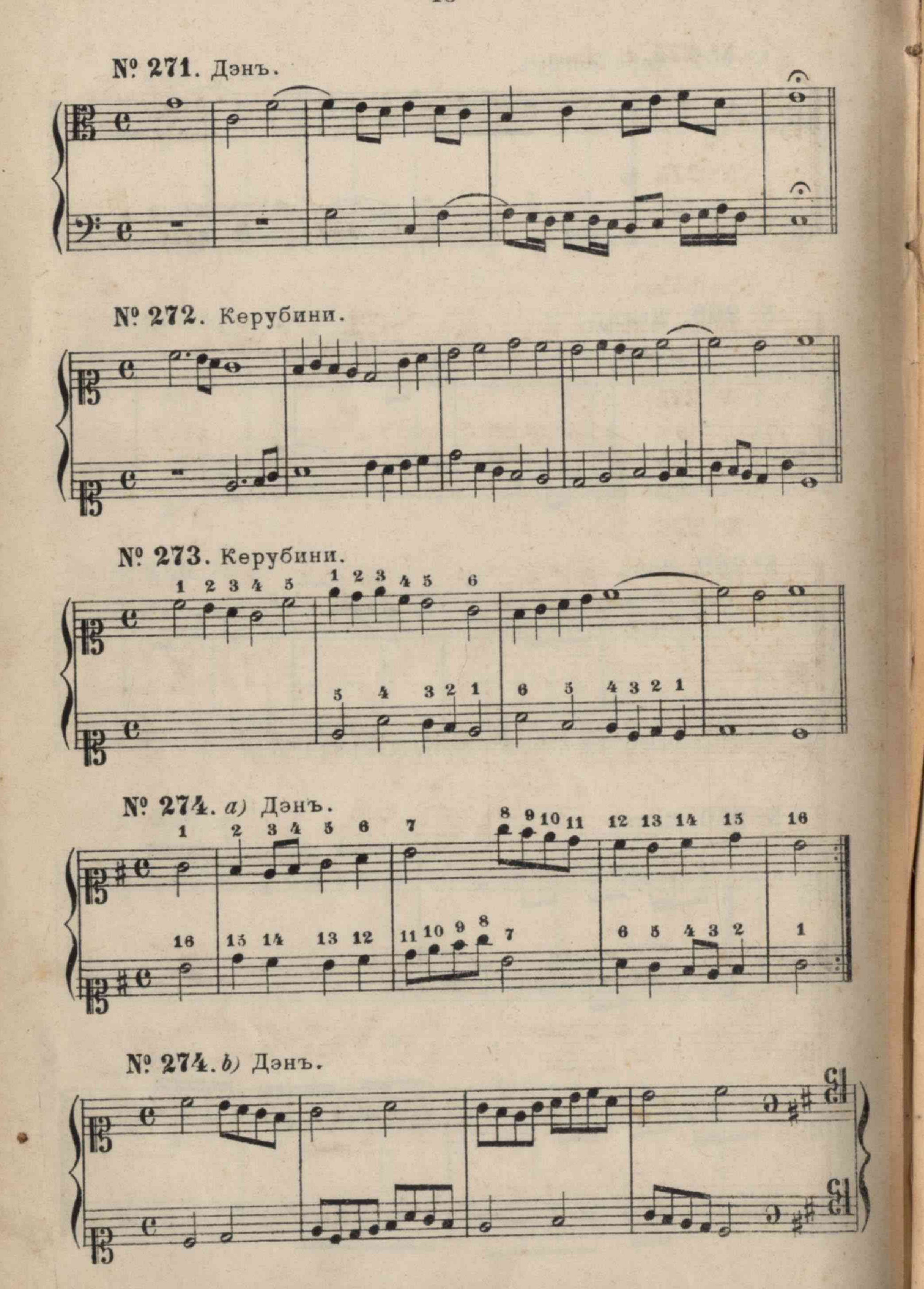


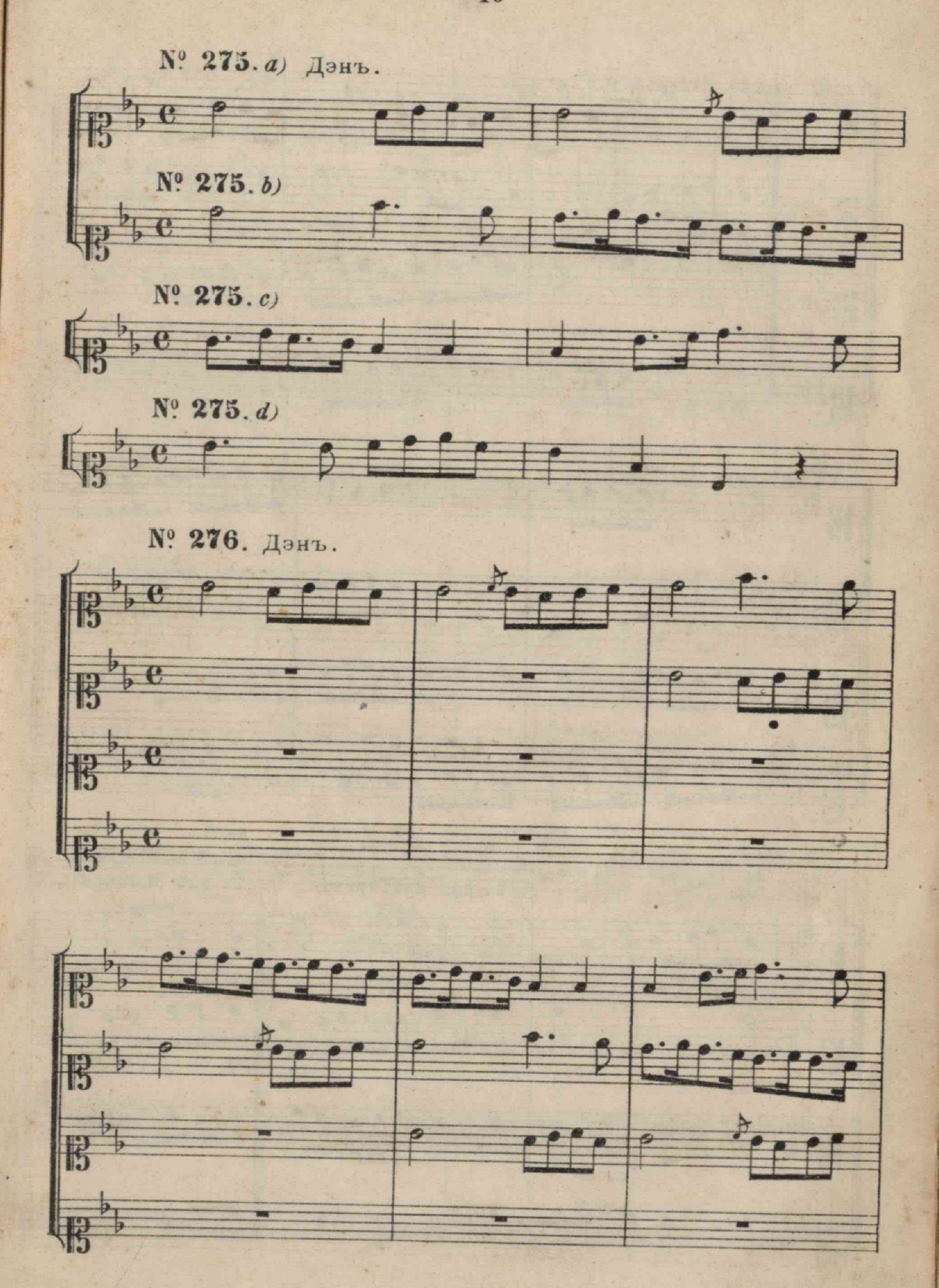
№ 269. Дэнъ.

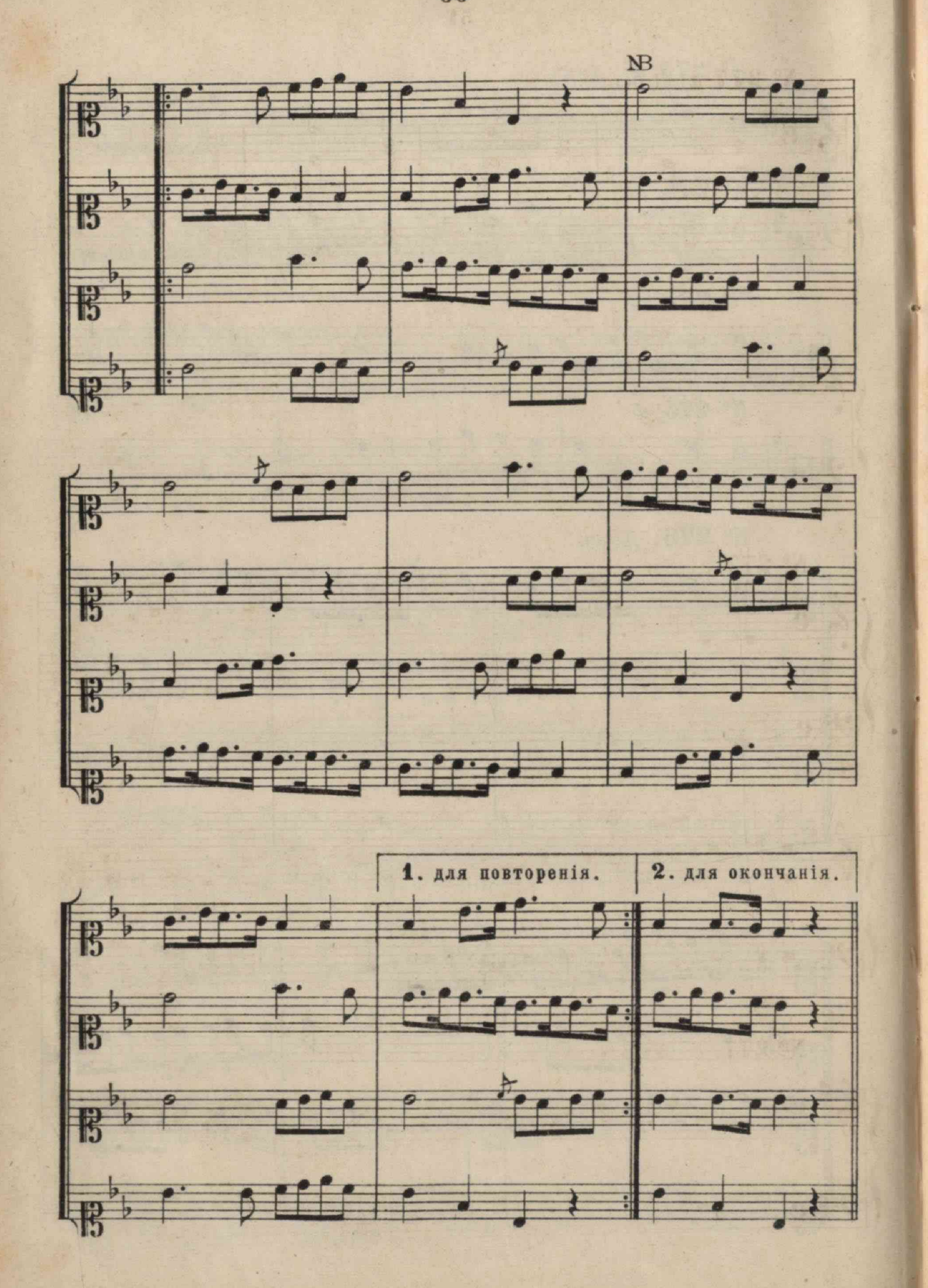


№ 270. Дэнъ.

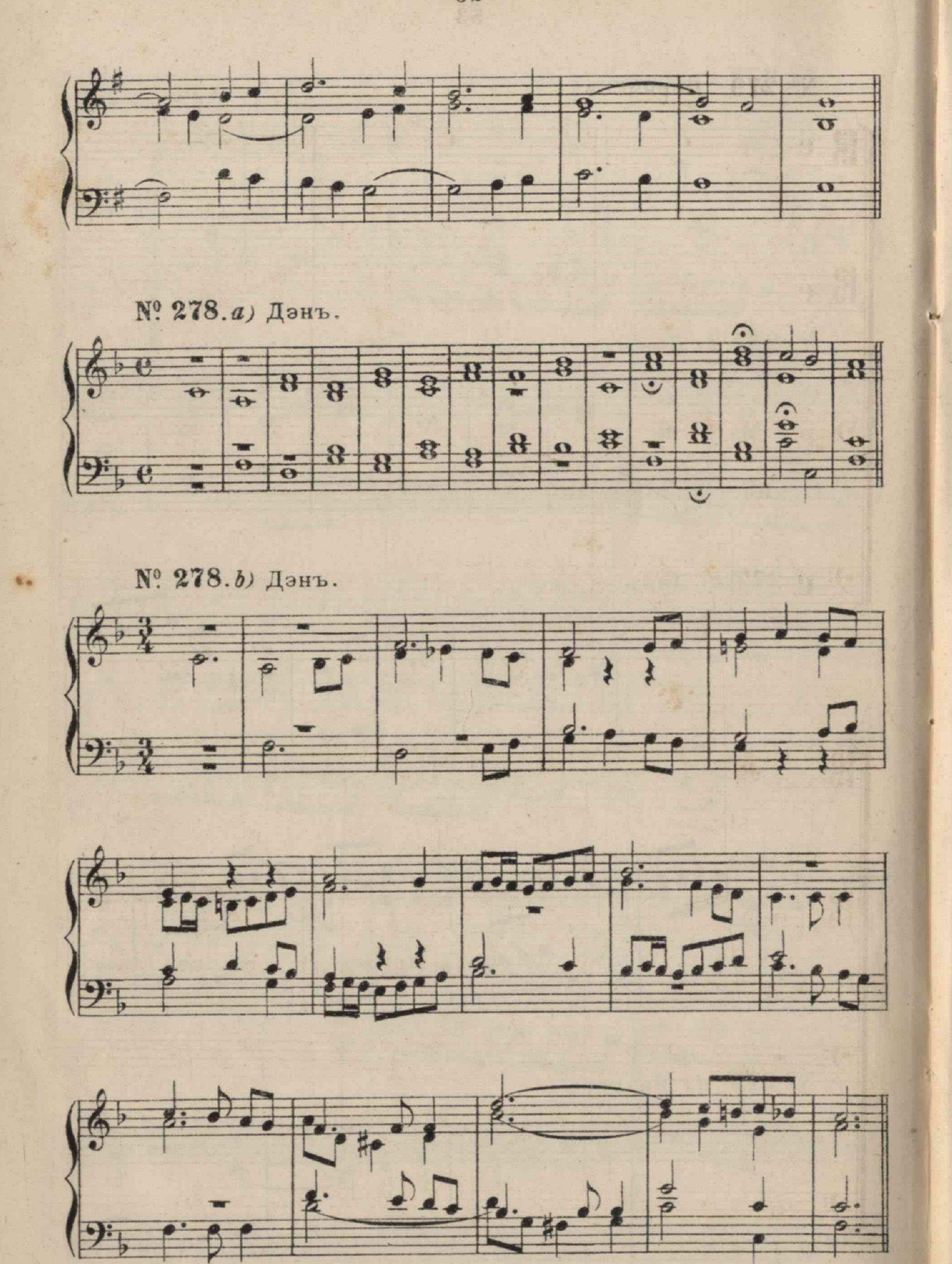


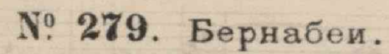

№ 271. Дэнъ.
№ 272. Керубини.
№ 273. Керубини.
№ 274. a) Дэнъ.
№ 274. b) Дэнъ.


№ 275. a) Дэнъ.
№ 275. b)
№ 275. c)
№ 275. d)
№ 276. Дэнъ.


NB
1. для повторенія.
2. для окончанія.


№ 277. a) Дэнъ.
и т. д.
и т. д.
№ 277. b) Дэнъ.
№ 277. c) Дэнъ.
№ 277. d) Рихтеръ.


№ 278. a) Дэнъ.
№ 278. b) Дэнъ.

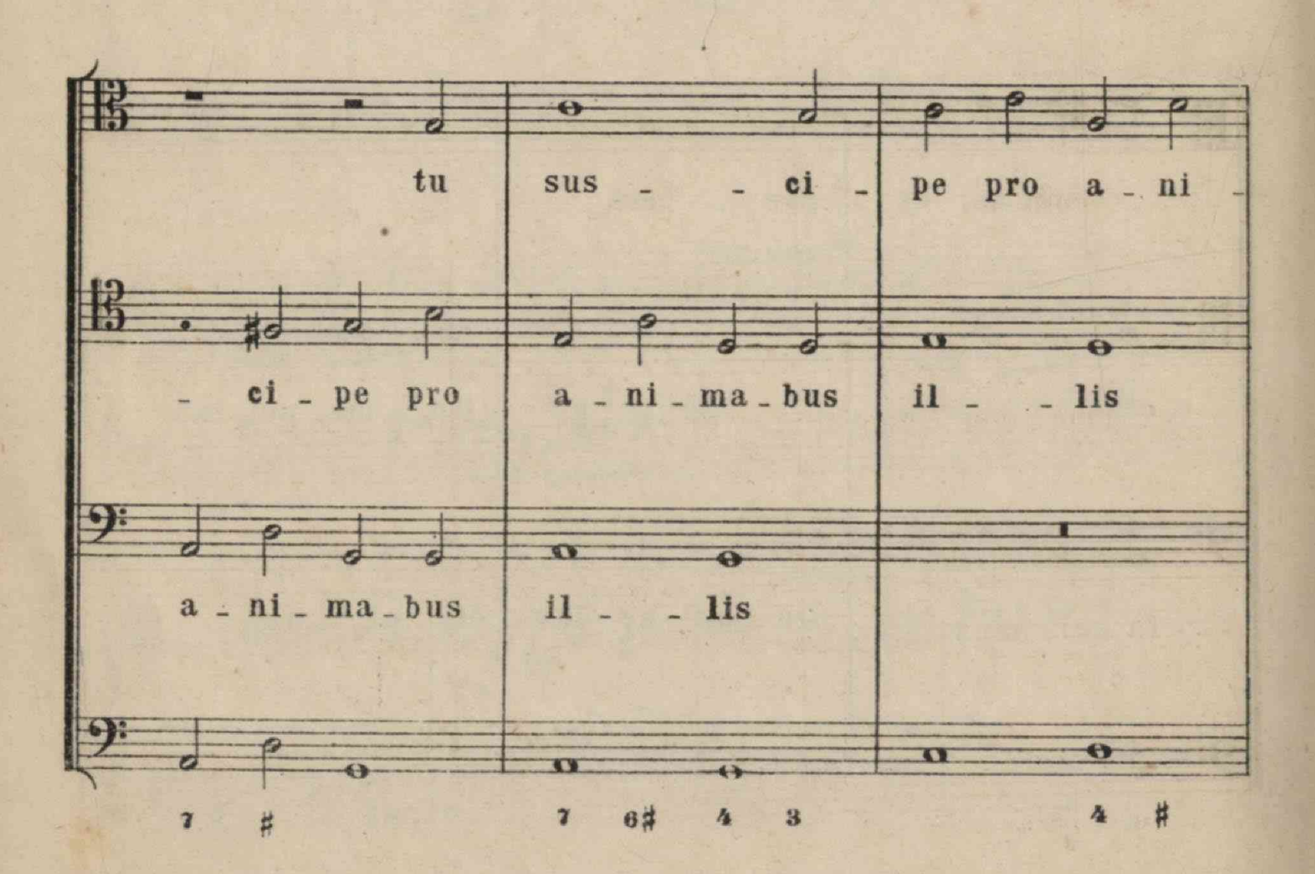


№ 279. Бернабеи.






ti _ bi Do _ mi _ ne lau_dis of _ fe _ ri_mus
_dis of _ fe _ ri _ mus tu sus _
_mus tu sus _ _ ci _ pe pro
5 7 6#
4
2


tu sus _ _ ci _ pe pro a _ ni _
_ ci _ pe pro a _ ni _ ma _ bus il _ _ lis
a _ ni _ ma _ bus il _ _ lis
7 # 7 6# 4 3 4 #


_ma_bus il _ _ lis
qua _
qua _ rum ho _ _ di _
qua _ rum ho _ _ di _ e me _ mo _ ri _ am
5 5 6 # 7 6# 4 # 5


_ rum ho _ _ di _ e me _ mo _ ri _ am fa _ ci _
_ e me _ mo _ ri _ am fa _ ci _ mus
fa _ ci _ mus
fac e _ as
6 5 # # 6 6 5 6 5 ♭



_mus
fac
e _ as Do _ _
fac e _ as
Do _ _ mi _
ne
Do _ _ mi _
ne
fac e _ as
6 ♯
4 3 5 6
4 3



_ mi _ ne
fac
e _ as Do _ mi _
fac e _ as
Do _ mi _ ne
de
Do _ mi _ ne
de
mor _ te tran _
4 3
7 6
4 3 ♮


_ ñe
de mor _ te tran _ si _ _
mor _ _ te tran _ si _ _ re ad vi _ _
_ si _ _ re ad vi tam ad
5 7 6 ♯ 4 2


_ _ re ad vi _ _ _ tam.
_ _ tam ad vi _ _ _ tam.
vi _ _ _ tam ad vi _ _ tam.
4 ♯ 5 6 5 6 ♯ 4 3

№ 280. Дэнъ.



№ 281. Керубини.

и т. д.

и т. д.

№ 282. Дэнъ.



№ 283. Дэнъ.


Ky _ _ ri_e e _ le _ i _
Ky _ ri_e e _ lei _ son Ky _ ri_e e _
Ky _ _ _ ri_e
Ky _ ri_e e _ le_i_son
_son Ky _ _ ri_e
_le_i_son Ky_ri_e e _ lei _ son
e _ le _ _ i _ son Ky_ _
Ky _ _ ri_e e _ le_i_son Ky_ri_e e _
Ky _ ri _ e e _ le _ i _ son _Ky _ ri _
Ky _ _ ri_e Ky _ _ ri_ _
_ ri_e Ky _ _ ri _ e e _ le _ i_son
_lei _ son Ky _ _ ri e
_e e _ le _ i _ son Ky _ ri _ e e_le _ i _ son.
_e e_le _ i _ son Ky _ ri _ e e_le _ i _ son.
Ky _ ri _ e e_le_i_son e _ le _ _ i _ son.
Ky _ _ ri _ e e_le_i_son e _ le _ i _ son.

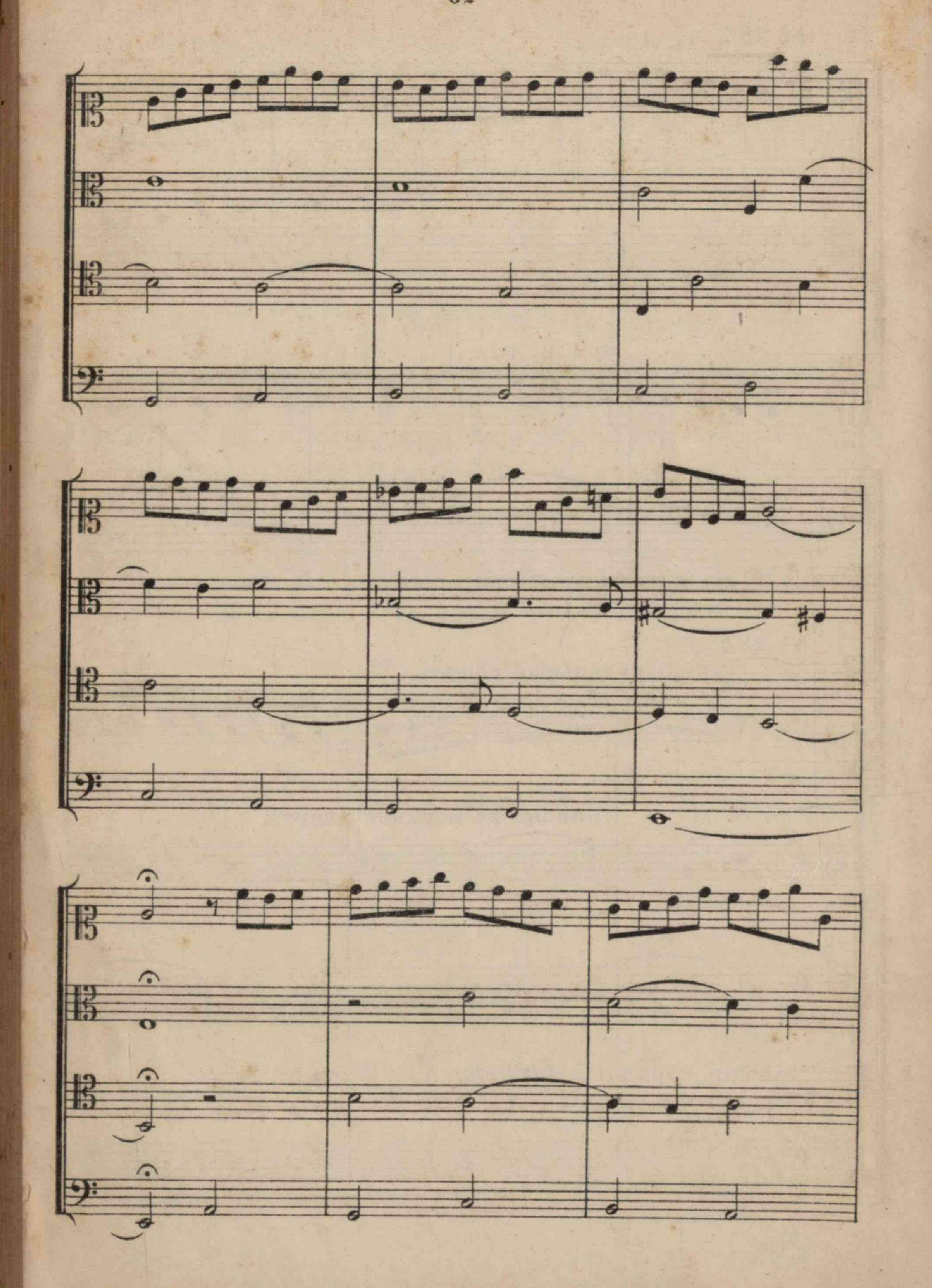
№ 284. *a)* Дэнъ.

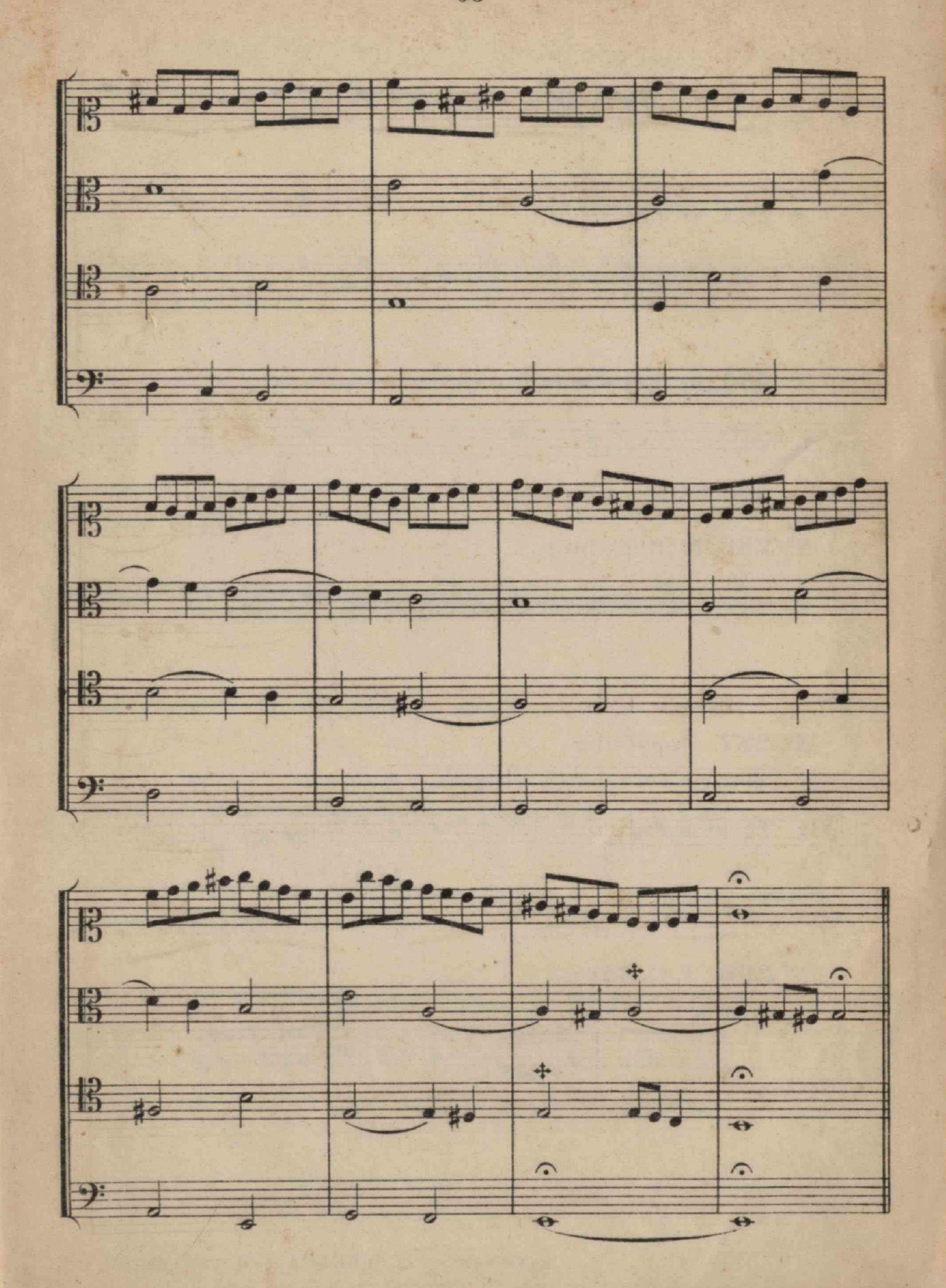




№ 284. *b)*







№ 285. *a)* Мартини.



№ 285. *b)* Мартини.



№ 286. *a)* Керубини.



№ 286. *b)* Керубини.



№ 287. Керубини.



№ 288. I. С. Бахъ.



Нотопечатня П. СОЙКИНА, Спб. Стремянная 12.